# Rodin und die Fiedler-Hildebrand'sche Kunsttheorie

Inaugural-Dissertation

der

Philosophischen Fakultät I der Universität Bern

zur

**Erlangung der Doktorwürde**

vorgelegt von

**Robert Schmitz**

von Fraubrunnen, Kt. Bern

Bern

Buchdruckerei Lierow & Cie.

1929

# Rodin und die Fiedler-Hildebrand'sche Kunsttheorie

Inaugural-Dissertation

der

Philosophischen Fakultät I der Universität Bern

zur

**Erlangung der Doktorwürde**

vorgelegt von

**Robert Schmitz**

von Fraubrunnen, Kt. Bern

**Bern**

Buchdruckerei Lierow & Cie.

1929

Von der Philosophischen Fakultät I auf Antrag von Herrn Prof. Dr. A. WEESE angenommen.

*Bern,* den 15. Februar 1929.

*Der Dekan:*
Prof. Dr. **W. Näf.**

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

# RODIN UND DIE FIEDLER-HILDEBRAND'SCHE KUNSTTHEORIE

## VORBEMERKUNG.

Wir können leider unserer Schrift keine Abbildungen von den besprochenen Werken Rodins beigeben, müssen aber trotzdem voraussetzen, dass diese dem Leser genau bekannt und in seiner Vorstellung lebendig sind. Die betreffenden Werke ausführlich zu beschreiben, schien uns unnütz; denn keine noch so treffende Beschreibung kann den fehlenden Gesichtseindruck ersetzen. —

## ABKÜRZUNGEN.

| | | |
|---|---|---|
| F. H. sche | = | Fiedler-Hildebrand'sche. |
| Gs. | = | Gsell, sein Buch: L'Art. |
| C. | = | Cathédrales de France. |
| P. d. F. | = | Problem der Form. |
| F. | = | Fiedlers Schriften über Kunst. |

Das Nähere über die Literatur steht im Bücherverzeichnis (S. 97).

# INHALT.


Seite

Einleitung . . . . . 7

I. *Die Fiedler-Hildebrand'sche Lehre.*

§ 1. Marées und sein Kreis . . . . . 16
§ 2. Conrad Fiedler. (Die Gesetzlichkeit der Kunst) 19
§ 3. Adolf Hildebrand. (Das Kunstgesetz) . . . 26
§ 4. Hans Cornelius und Gustav Britsch . . . 45
§ 5. Der grosse Einwand . . . . . 49

II. *Auguste Rodin.*

§ 1. Was er uns bedeutet . . . . . 51
§ 2. Johannes der Täufer . . . . . 56
§ 3. Die Bürger von Calais . . . . . 60
§ 4. Der Denker . . . . . 67
§ 5. Der Balzac . . . . . 72
§ 6. Die Bildnisse . . . . . 78
§ 7. Die Zeichnungen . . . . . 83
§ 8. Die Alterswerke . . . . . 86

III.

§ 1. Rückblick . . . . . 88
§ 2. Ausblick und Abschied vom Leser . . . . 92

Bücherverzeichnis . . . . . 97

# EINLEITUNG.

Prima virtus perspicuitas.

Mit dieser Schrift möchten wir mithelfen, Klarheit zu schaffen über das Wesen der bildhauerischen Gestaltung.

Doch soll es gleich gesagt sein: Unsere Überlegungen sind nicht allein dem Bedürfnis nach theoretischer Einsicht um ihrer selbst willen entsprungen; vielmehr sind sie hervorgegangen aus den Nöten der eigenen bildhauerischen Tätigkeit und sollen auch solcher Tätigkeit wieder zugute kommen, — was aber nicht etwa heissen soll, dass wir den behandelten Fragen und den Ergebnissen unserer Arbeit bloss praktischen Wert beimessen! Es will uns vielmehr scheinen, dass die Frage nach dem Wesen der künstlerischen Gestaltung die erste und grundlegende Frage auch jeder rein theoretischen Beschäftigung mit Kunst ist.

Denn, bevor ausgemacht ist, wodurch sich ein Gegenstand der Kunst von einem Gegenstand, der nicht ein solcher der Kunst ist, unterscheidet, — welcher Unterschied ja nur auf der besonderen Art seiner Gestaltung gegründet sein kann, — hat es schlechterdings keinen Sinn, über « Kunstwerke » irgendwelche weitere Betrachtungen anzustellen! Über diesen Unterschied glaubt nun freilich jeder von Haus aus im Klaren zu sein; erst wenn er die Merkmale dafür auch angeben soll, pflegt es an den Tag zu kommen, wie armselig es um sein vermeintliches Wissen bestellt ist.

Um sinnvoll von einem Gegenstand als einem « Kunstwerk » reden zu können, muss nachgewiesen sein, dass er ein Gegenstand sui generis ist, dem bestimmte, feststellbare Merkmale anhaften, wodurch er sich von allen Gegenständen, die nicht

solche der Kunst sind, unterscheidet. Dass solche Merkmale an Kunstwerken wirklich vorhanden sein müssen, davon ist im Stillen jeder überzeugt; denn gäbe es sie nicht, wäre das Kunstwerk nicht ein Zusammenhang eigengesetzlicher Art, so würde es jedem freistehen, als Kunst auszugeben, was ihm beliebte. *)

Die eigene Gesetzmässigkeit des Kunstwerks aufzuzeigen, darzutun, welches die Merkmale sind, die es als solches kennzeichnen, muss also die erste Aufgabe des Kunsttheoretikers sein.

Freilich, dass verstandesmässige Einsicht in das Wesen der Kunst auch dem schaffenden Künstler förderlich sein könne, will manchem kaum einleuchten, wird — gerade von Künstlern — nicht selten geleugnet, ja, solche Bemühung meist als Schwäche gedeutet, sodass die Rechtfertigung unseres Unternehmens nicht überflüssig erscheint.

In Zeiten starken, einheitlichen Kunstschaffens, wo die lebendige Überlieferung Mittel und Wege der Gestaltung vorschreibt, wo das Beispiel überragender Künstlerpersönlichkeiten jeden die Ziele klar und eindeutig erkennen lässt, mag der Künstler im allgemeinen ohne Schaden der theoretischen Einsicht entbehren. Wo aber sind heute die Grossen und Starken, die Ziele weisen könnten?

Noch nie hat eine Zeit, die, wie die unsrige, in ihrer Grundströmung romantisch war, mit der Losung « Nichts ist wahr, alles ist erlaubt », in Dingen der Kunst so verwegen Ernst gemacht wie gerade unsere Zeit. Seit den Tagen des sterbenden Impressionismus ist der Faden der Überlieferung in Sachen der bildkünstlerischen Gestaltung abgerissen; Ungebundenheit, Willkür, ja wilde Anarchie ist an deren Stelle getreten. Scheint auch die Überlieferung bei Einzelnen und auf den Akademien noch ein bescheidenes Dasein zu fristen, so ist es doch ein Scheinleben ohne Kraft und Wirkung. Dort, wo erlebtes Leben

*) Bekanntlich tun ja viele so, als ob es ihnen wirklich freistünde, — im kecken Vertrauen darauf, dass die wenigsten über die Merkmale künstlerischer Gestaltung genügend Bescheid wissen, um ihre Anmassungen mit Gründen zurückweisen zu können; mit Lachen allein ist ihnen nämlich nichts anzuhaben!

nach Ausdruck ringt, bei denen, die berufen wären, in ihren Werken die Seele unserer Zeit sichtbar zu machen, in den Weltstädten, wo die feinsten Nerven und die schärfsten Augen sind, dort ist von ihr nichts mehr zu spüren. Seit bald 30 Jahren dauert dieses Interregnum; wir sagen Interregnum, — denn, dass die Zeit der Schrankenlosigkeit nur eine Zeit des Übergangs und ihr Ende nicht mehr fern sei, dafür sind heute schon erfreuliche Anzeichen vorhanden. (Wie bezeichnend sind doch die neueren Werke des hochbegabten Pablo Picasso, des Erfinders des Kubismus, der heute zum allgemeinen Erstaunen wiederum im Sinne des « überlebten » Ingres arbeitet!)

Es gilt, den Anschluss an die Überlieferung wieder zu finden. Futurismus, Kubismus, Expressionismus und wie die schnellgeborenen Ismen alle heissen, sind, im Bereich der *bildenden* Kunst wenigstens, erkannt und durchschaut als das, was sie in Wirklichkeit bedeuten: Zu ihrer Zeit wohl nötige Reaktionserscheinungen, Kinderkrankheiten später Geschlechter, die überwunden werden müssen.

In der Plastik, die ihrem Wesen nach unbeweglicher, konservativer ist als die Malerei, sind diese alle Überlieferung zerstörenden Strömungen zwar nie so recht obenauf gekommen. Aber, trotzdem es zu Verrenkungen und Tollheiten wie in der Malerei nicht gekommen ist, so herrscht doch keineswegs Einmütigkeit und klare Einsicht über ihr Wesen, ihre Möglichkeiten. Überall erkennbar ist heute nur das Bestreben, die verlorene Fühlung mit der Überlieferung wieder zu gewinnen. Jeder tut das auf eigene Faust und klammert sich an, da oder dort, wo er gerade glaubt, unter den Früheren verwandte Seelen zu entdecken. Da meint einer, in indischer oder chinesischer Kunst Möglichkeiten für sich zu finden; ein anderer fühlt sich den Griechen der Frühzeit verwandt; in einem Dritten erwacht die gotische Seele; dort glaubt einer gar, bei Indianern und Negern mit Gewinn lernen zu können. Was steht für die europäische Plastik von diesen Anleihen bei exotischer oder längst gestorbener Kunst zu erwarten? Was sucht man denn eigentlich? Etwa ein neues Lebensgefühl, geistige Befruchtung? Nein,

man lasse sich nicht täuschen: Nichts anderes wird gesucht (wenngleich auch meist nicht klar bewusst) als die plastischen Gestaltungsmittel, deren Beherrschung und natürliche Anwendung verloren gegangen ist. Man hofft, von Wilden und Primitiven lernen zu können, was ursprünglicher künstlerischer Ausdruck ist; man plündert ihre Formenschätze oder müht sich ohnmächtig, die verlorene Unschuld vor der Natur wieder zu gewinnen. Die Erfolg- und Sinnlosigkeit dieser Bemühungen können wir zu unserem Missvergnügen aller Orten feststellen; denn mit den fertigen Formen, welche die Künstler fremder Kulturen sich geschaffen haben, können wir nimmermehr zum Ausdruck bringen, was in *unserer* Seele lebt. Vielmehr gilt es zu erkennen, welches die Bedingungen künstlerischer, in unserem Falle plastischer Gestaltung *überhaupt* sind, ganz abgesehen von den nach Zeiten und Menschen wechselnden Inhalten, die zur Darstellung gebracht werden. Was das Werk eines Chinesen, Michelangelos, Rodins oder eines Australnegers zum Kunstwerk macht, ihr Gemeinsames, d. h. die Merkmale zu finden, wodurch ihre Arbeiten sich unterscheiden von Gegenständen, die nicht Kunstwerke sind, das muss unser Bestreben sein.

Unsere Arbeit beschäftigt sich mit der Form bei Hildebrand und Rodin. Die Probleme, die sich an diese Namen knüpfen, haben uns lange Jahre hindurch auf's eindringlichste beschäftigt, sind uns zu entscheidenden Erlebnissen geworden; ja, wir möchten sagen, dass Rodin und Hildebrand Grunderlebnisse sind, die jeder schaffende Bildhauer einmal hinter sich bringen muss und zwar deshalb, weil kaum irgendwo das Gesetzmässige der bildhauerischen Gestaltung sich deutlicher erkennen lässt als bei diesen letzten bedeutenden Plastikern, die Europa hervorgebracht hat. Ihre Namen haben für uns im Laufe der Jahre Symbolcharakter gewonnen und bedeuten uns jetzt die zwei Grundmöglichkeiten aller künstlerisch-plastischen Gestaltung.

Freilich: Auch noch so klare Einsicht in das Wesen künstlerischer Gestaltung macht noch keinen zum Künstler. Wenn aber das Hin und Wider der Meinungen und Bestrebungen,

der Verlust der Überlieferung und die allgemeine Instinktunsicherheit, wie sie heute nun einmal da sind, einen dermassen chaotischen Zustand in Kunstdingen herbeigeführt haben, dass ein Kopf wie Oswald Spengler alle Hoffnung auf neue Blüte aufgibt, ja die Kunst für endgültig abgetan erklärt, so soll doch wenigstens der Versuch gemacht werden, ob mit Hilfe des Verstandes, — der auch in der Kunst zuweilen ein brauchbarer Kompass ist, — die verlorene Richtung nicht wiedergefunden werden kann?

An den Tod der Kunst können wir nicht glauben!

Wenn verstandesmässige Einsicht in das Wesen der künstlerischen Gestaltung auch keinen zum Künstler macht, so kann sie doch den Boden sichern helfen, auf dem einer sein Werk aufführt.

* * *

Das Problem der Kunst, wie es sich für den Künstler stellt, ist immer ein Problem der Gestaltung, der Form. Was ihn vor einem Werke der Kunst zum Beifall hinreisst oder aber dieses schroff abzulehnen veranlasst, ist nicht der dargestellte Gegenstand als solcher; es ist nicht das *Was*, sondern das *Wie* der Darstellung, welches sein Urteil bestimmt. Anders wäre nicht verständlich, wie er dazukommt, ein gegenständlich bescheidenes Werk, ein Stillleben von Manet oder van Gogh etwa, den tiefsinnigen Bildern eines Watts oder den herrliche Frauen darstellenden Gemälden eines Makart oder Sargent vorzuziehen.

Es handle sich um Kritzelzeichnungen von Höhlenbewohnern, sixtinische Fresken, um Negerplastik oder modernste Malerei: Sein Urteil bezieht sich immer, sofern er als Künstler urteilt, auf die *Gestaltung* des Werkes, auf dessen «Künstlerischen Tatbestand». (Britsch).

Wenn dagegen Nichtkünstler, namentlich berufsmässige Kritiker, über Werke der Kunst Werturteile abgeben, so gründen sie diese in der Regel auf das Inhaltliche am Kunstwerk, d. h. auf die Tatbestände, die für den Künstler gerade die unwesent-

lichen sind. Über die Gestaltung, worauf es dem Künstler vor allem ankommt, sind sich leider die wenigsten Kunstrichter im Klaren, so dass ihr Urteil, statt jenen zu belehren und zu fördern, ihm meistens nichts bedeutet als Schall und Rauch. (Es ist übrigens bezeichnend, dass die klingenden Namen für Bilder und Statuen nicht von ihren Urhebern, sondern von begeisterten Laien gefunden zu werden pflegen; sie finden eben, was sie in den Werken suchen: Das Wort, den Begriff!)

Mit dem Hinweis auf diese Tatsache soll jedoch nicht behauptet sein, dass eine andere als die rein künstlerische Einstellung zu den Werken der bildenden Kunst überhaupt nicht gerechtfertigt sei. Als Erzeugnisse menschlichen Geistes und menschlicher Hände können diese natürlich auch zum Gegenstand historischer, psychologischer oder philosophischer Betrachtung werden; nur wollen wir nicht vergessen, dass solchen Betrachtungen zumeist der erwähnte Mangel anhaftet: Dass sie stillschweigend als gewiss voraussetzen, was doch erst gezeigt werden müsste: ob das Werk, das zur Betrachtung steht, nun auch wirklich ein Werk der Kunst ist, d. h., ob es bestimmte Merkmale aufweist, die es unterscheiden von beliebigen Gegenständen, die nicht Kunstwerke sind?

Über den Begriff der Kunst als einer eigengesetzlichen Tätigkeit wollen wir vorerst ins Klare kommen, und unsere Frage muss lauten:

Welches sind die Merkmale, wodurch sich ein Werk der Kunst, in unserem Falle ein Werk der Plastik, unterscheidet von einem beliebigen dreidimensionalen Gegenstand, der nicht ein solcher der Kunst ist? Oder, da die Unterscheidungsmerkmale nur in der *Form* des Gegenstandes vorhanden sein können: Was ist das Besondere der künstlerischen Form, der plastischen Gestaltung? Und schliesslich fragen wir: wie kommt sie zu Stande?

In der Fiedler-Hildebrandschen Kunsttheorie glaubten wir lange Zeit restlose und endgültige Antworten auf unsere Fragen gefunden zu haben. Diese Kunstlehre fasst als erste das Kunstproblem so, wie es sich dem Schaffenden stellt, und die ge-

fundene Lösung ist so einleuchtend, scheint so zwingend, wird durch so viele Beispiele der Kunst aller Zeiten und Völker bestätigt, dass eine andere Lösung schlechterdings unmöglich erscheint. Nicht nur scheint hier von Fiedler begrifflich einwandfrei dargelegt, was bildende Kunst ihrem eigentlichen Wesen nach ist; nicht nur werden die gesuchten objektiven Merkmale angegeben, durch die ein Werk der Kunst von einem beliebigen, nicht künstlerisch gestalteten Gegenstand sich unterscheiden soll, sondern Hildebrand zeigt auch, welche Forderungen sich aus der Grundeinsicht Fiedlers für die praktische Tätigkeit des Künstlers ergeben. Bis in's Letzte verfolgt er den Vorgang der plastischen Gestaltung, seine Bedingungen und Gesetze aufweisend, bis schliesslich ein System von Sätzen entsteht, das als Kunsttheorie unerschütterlich scheint.

Und doch haben wir uns später überzeugen müssen, dass es eine Art der plastischen Gestaltung gibt, die nicht eingeht in das Kunstgesetz, das Fiedler und Hildebrand begründet haben. Zu dieser Überzeugung hat uns das Erlebnis der Kunst Rodins geführt. Lange wollte es uns scheinen, dass die Ausnahme Rodin bloss eine Scheinausnahme sei, dass diese Kunst doch wohl im letzten auch vom Kunstgesetz Fiedlers und Hildebrands beherrscht sein müsse. Alle Versuche aber, sie auf dieses Gesetz zurückzuführen, misslangen. Und doch! Die Tat Rodins musste uns mehr sein als der Buchstabe der Theorie So logisch zwingend diese auch schien, so wenig konnten wir uns entschliessen, das Werk Rodins, das uns so mächtig ergriff, in ihrem Namen als künstlerisch nicht vollwertig zu erklären. Sollten wir auf verstandesmässige Einsicht ganz verzichten müssen? Wir hatten keine Ruhe; immer wieder suchten wir nach dem besonderen Gestaltungsprinzip, das wir in der so eigenartigen Bildnerei Rodins vermuten mussten und — glauben es endlich gefunden und durchschaut zu haben.

Das Rodinsche Gestaltungsprinzip entkräftet nun freilich das Fiedler-Hildebrandsche keineswegs; es ergänzt dieses vielmehr und zwar in dem Sinne, dass wir es auffassen können als dessen Gegenpol im Bereich der plastischen Gestaltungs-

möglichkeiten. Hierin sehen wir ein wichtiges Ergebnis unserer Untersuchung.

Vielleicht vermag der Hinweis auf eine ähnliche Polarität in der Philosophie, dem Leser unsern Gedanken für's erste näher zu bringen:

Wir unterscheiden dort eine Philosopha *quae* philosophatur und eine Philosophia *qua* philosophatur, (Herbertz) wobei das quae das Ergebnis des Philosophierens, d. h. ein bestimmtes System oder eine bestimmte Einsicht bedeutet, das qua aber das Mittel, das Schreiten, den Weg bezeichnet, auf welchem der Philosophierende zum Ergebnis gelangt. Vom quae sehen wir hier ab und stellen nur fest, dass in Sachen des qua sich ein polarer Gegensatz aufweisen lässt, der heisst: Intuitiv-Rationalistisch. (Bergson-Descartes).

Ähnlich glauben wir in der Plastik von einer Sculptura *quae* sculpitur und einer Sculptura *qua* sculpitur reden zu können. Das qua bezieht sich hier auf den besonderen Gestaltungsvorgang, durch den das quae, das Werk, hervorgebracht wird, im Verlauf dessen es gewissermassen erst in's Dasein eintritt. Im qua der Plastik gibt es aber einen Gegensatz, der uns mit jenem in der Philosophie eine gewisse Ähnlichkeit zu haben scheint: Wir bezeichnen ihn mit Dynamisch-Statisch, wobei Rodin den ersten, Hildebrand den zweiten Gestaltungstyp vertritt. Ja, wir möchten den Vergleich mit der Philosophie auf's Äusserste treiben und geradezu die Gleichung wagen:

Rodin : Hildebrand = Bergson : Descartes
(dynamisch) : (statisch) = (intuitiv) : (rationalistisch)

Diese Formel mag vorläufig allzu kühn erscheinen; philosophischen Lesern aber, denen der Gegensatz intuitiv-rationalistisch ja etwas durchaus geläufiges ist, soll damit — wir möchten sagen « stimmungshaft » — angedeutet werden, in welcher Richtung die Ergebnisse unserer Arbeit liegen. Dass es zwei polar sich entgegenstehende Gestaltungsarten in der Plastik gibt, und dass die dynamische Art, wie sie Rodin übt, dem intuitiven Philosophieren, die statische Art dagegen, wie

sie Hildebrand vertritt, dem rationalistischen Denken vergleichbar ist, wird uns der Leser am Ende unserer Darstellung wahrscheinlich schon zugeben.

Wir legen auf diesen Vergleich übrigens nicht allzu grossen Wert; cum grano salis genommen, kann er aber das Verständnis der weiteren Ausführungen erleichtern.

* * *

Unsere Arbeit zerfällt in 3 Teile. Im ersten Teil geben wir einen Überblick über die Fiedler-Hildebrand'sche Theorie und die Beiträge ihrer Fortsetzer Cornelius und Britsch.

Im zweiten Teil versuchen wir die Ausnahmestellung Rodins zu rechtfertigen und das besondere Gestaltungsprinzip, das seiner Kunst innewohnt, deutlich herauszuarbeiten. Hierbei wird es nicht ohne Wiederholungen abgehen; die Fiedler-Hildebrand'sche Mauer ist eben so dick, dass nur wiederholter Ansturm eine Bresche schlagen kann.

Der zweite Teil wird freilich auch nicht den logisch-straffen, fast mathematischen Aufbau zeigen, der die Stärke des ersten Teils ausmacht und diesem ein gewisses Übergewicht zu geben scheint; dieses Mangels sind wir uns wohl bewusst, glauben aber, dass er in der Natur der Sache liegt und kaum zu beheben sein wird. Denn: Stehen wir im ersten Teil noch ganz auf der festen Erde rationalistisch-diskursiver Erkenntnis, so soll im zweiten Teil *intuitiv* gewonnene Gewissheit mit Worten auf andere übertragen werden. Anschaulich Erkanntes aber wird sich kaum je more geometrico darstellen lassen.

Im dritten Teil endlich überschauen wir nochmals den zurückgelegten Weg und stellen abschliessend einige Betrachtungen an über die neuere Kunst in ihrem Verhältnis zu den zwei beschriebenen Arten der plastischen Gestaltung.

I.

# Die Fiedler-Hildebrand'sche Kunsttheorie.

## § 1. MARÉES UND SEIN KREIS.

« Sehen lernen ist alles. »
M.

Italien war von jeher das gelobte Land der deutschen Künstler. Wie viele haben sich und ihre Kunst erst dort gefunden! Hans Blüher hat Recht, wenn er sagt, dass der deutsche Geist bis jetzt nur mit dem antiken und dem des Christentums in schöpferischer Weise zusammengestossen sei, während es einen Zusammenstoss gleicher Art mit Frankreich und England noch nicht gegeben habe. Ganz augenfällig wird die Wahrheit dieser Behauptung, wenn wir die Entwicklung der deutschen Kunst seit 1900 überblicken, von welcher Zeit an die deutschen Künstler nicht mehr auf Italiens klassischem Boden, sondern in Frankreich ihr Heil suchten.

Der französische Geist vermag die deutsche Seele nicht zu befruchten. Sie lässt sich von ihm, dem glänzenden, wohl verführen, ihm ganz angehören kann sie nicht. Gibt sie sich an jenen hin, so verliert sie ihr Bestes, ohne dafür etwas Gleichwertiges einzutauschen. Wohl aber erblüht sie stark und schön, wenn sie mit dem antiken oder italienischen sich vereinigt. Die südlich warme Sonne verscheucht ihre inneren Hemmungen; das kindlich frohe Gemüt der Italiener macht sie zutraulich, die überschäumende Lebenskraft von Natur und Menschen wirkt auf sie steigernd, begeisternd, beglückend, macht sie fruchtbar.

Marées und sein Kreis sind die letzten «Deutschen in Italien». Aus ihrer Gemeinschaft ist die Fiedler-Hildebrand'sche Kunstlehre hervorgegangen. Sie ist also nicht das geistige Eigentum Fiedlers und Hildebrands allein; ihr geistiger Vater ist vielmehr Hans von Marées, der genialste Kopf der ganzen Gemeinde. Marées ist die Axe der kleinen Welt von hochbegabten deutschen Künstlern, die im letzten Drittel des vorigen Jahrhunderts in Italien lebten und strebten, in Gesinnung und Zielen einander verbunden. Zu ihnen gehört unser Böcklin, die tragische Gestalt Anselm Feuerbachs, der Urdeutsche Hans Thoma, der Kraftmensch Klinger, der Philosoph Fiedler, Hildebrand der Bildhauer, die Schüler von Marées: Pidoll und Volkmann; ja auch unser Karl Stauffer wäre einer der ihrigen geworden, hätte nicht ein schreckliches Geschick sein Leben so früh vernichtet. — Man bezeichnet diese Künstler als Klassizisten, weil sie auf klassischem Boden sich gebildet und ihre Ideale die der Antike sind. Soweit besteht dieser Name zu Recht. Ganz ungerechtfertigt aber ist die geringschätzige Nebenbedeutung, die ihm der Sprachgebrauch neuerer Kunstschreiber angehängt hat. Haben sie denn nur sklavisch den Alten nachgeahmt? Sind sie nur schwache Epigonen? Lebt in ihren Werken nicht eine eigene Welt, die unendlich tiefer, seelenvoller ist als die ihrer angeblichen Überwinder? Am engsten verbunden waren Marées, der geniale Künstler, Fiedler, der feine, philosophisch geschulte Kopf, Hildebrand, der reichbegabte Künstler und Denker.

Marées hatte immer die Absicht, seine theoretischen Einsichten im Alter selbst aufzuzeichnen; leider ist es nicht dazu gekommen; der Tod rief ihn vorzeitig ab. Sein Schüler Pidoll *) aber hat in einem wertvollen Büchlein uns einige Grundgedanken des Lehrers überliefert, und in den Schriften Fiedlers und Hildebrands lebt Marées Geist fort.

Conrad Fiedler verdanken wir die philosophische Grundlegung der Theorie, Adolf Hildebrand aber das klassische Werk, das in knappster Form die eigentliche Kunstlehre des Maréeskreises

*) Karl von Pidoll: Aus der Werkstatt eines Künstlers, Erinnerungen an den Maler Hans von Marées. V. Bück, Luxemburg, 1908.

darstellt. Ihm war es vergönnt, mit dem «*Problem der Form*» zum Sprecher der letzten «Deutschen in Italien» zu werden. Die Vorsehung hatte es mit Hildebrand gut gemeint: Als dieser, kaum zwanzigjährig, aus Deutschland, wo er nichts gelernt hatte, nach Italien kam, hatte er das Glück, in das geistige Kraftfeld Fiedlers und Marées einzutreten. Diese, ihm beide an Jahren, Erfahrung und Können weit voraus, waren wie keine andern geeignet, seine schlummernden Kräfte zu wecken, zu entwickeln. Marées hatte nach schwersten seelischen und künstlerischen Kämpfen sich endlich selbst gefunden, und Fiedler war eben daran, die kunsttheoretischen Einsichten, die er in engster geistiger Gemeinschaft mit dem Freunde gewonnen hatte, in systematischer Form auszubauen. Von ihnen als Dritter in den Bund aufgenommen, wuchs Hildebrand sich aus zum reifen Künstler und Denker und war, vermöge seiner so seltenen Doppelanlage, schliesslich berufen, das geistige Testament des Freundeskreises zu schaffen. Die F. H. sche Theorie gibt sich nun freilich keineswegs bloss als die Lehre einer bestimmt eingestellten Künstlergemeinde; sie macht den Anspruch, *Die* Kunsttheorie überhaupt zu sein, d. h., ihre Grundsätze beanspruchen Gültigkeit für alle bildende Kunst. Unsere Aufgabe ist es, die Berechtigung dieses Anspruches zu prüfen.

## § 2. CONRAD FIEDLER.*) (Die Gesetzlichkeit der Kunst.)

« Die Kunst ist der Ausdruck für die Notwendigkeit des sichtbaren Seins. »
F.

Die philosophische Grundlage des theoretischen Gebäudes hat Conrad Fiedler geschaffen. Es ist sein Verdienst, die besondere Gesetzlichkeit der Kunst erkannt und dargetan zu haben. Wie Kant durch Hume, so ist Fiedler durch Kant aus dem dogmatischen Schlummer erweckt worden. Er erkannte, dass das eigentliche Problem der Kunst weder ein metaphysisches, noch ein psychologisches ist, auch nicht, wie gemeinhin ohne weiteres angenommen wurde und auch heute noch vielfach angenommen wird, auf dem Boden der Aesthetik gelöst werden kann. Fiedler sah ein, dass das Kunstproblem nur als ein Problem der Erkenntnistheorie zu fassen ist. Das macht ihn zum Begründer der reinen Kunstwissenschaft.

Aesthetik und Kunsttheorie müssen nach Fiedler streng gesondert werden; ihre Probleme sind nicht die gleichen. Die besondere Gesetzlichkeit der Kunst ist in der Gesetzlichkeit der Geschmacksurteile, wie sie Kant in seiner Aesthetik dargetan hat, nicht mitenthalten. Wenn die Aesthetik das Kunstwerk auf unser subjektives Lust- oder Unlustgefühl bezieht, so ist doch das Kunstwerk selbst damit noch gar nicht erklärt! Fiedler erkennt die Gesetzlichkeit der Kunst nicht als eine solche des Gefühls, sondern — das ist das Neue — als eine Gesetzlichkeit des gestaltenden Verstandes. —

Auch die psychologische Analyse des Kunstschaffens kann uns über den eigengesetzlichen Zusammenhang des Kunstwerks

*) Wir haben zu unserer Darstellung von Fiedlers Hauptgedanken ausser den Originalschriften das ausgezeichnete Buch von Hermann Konnerth benützt: Die Kunsttheorie Conrad Fiedlers, München und Leipzig, Piper & Co. 1909.

nicht aufklären; sie kann uns immer nur einen naturgesetzlichen Ablauf zeigen, nicht aber dessen Produkt in seinem objektiv-notwendigen Zusammenhang erklären.

Mit metaphysischen Spekulationen aber kommt man dem eigentlichen Kunstproblem erst recht nicht bei. Man verliert sich im Nebel, macht verba et voces, praetereaque nihil.

Fiedler leistet für die Kunst genau das, was Kant für die Erfahrung geleistet hat. Er fragt nicht, wie Kunst zustande komme, sondern was sie enthalte? So unterscheidet sich denn seine Fassung des Problems grundsätzlich von allen bisherigen Betrachtungsweisen. Bis zu Fiedler war es niemandem eingefallen, im Kunstwerk einen Zusammenhang eigengesetzlicher Art zu sehen und diesen als bedingt durch unsere geistige Organisation aufzufassen. Erst dem in kantischer Einstellung an das Problem herantretenden Fiedler blitzte der geniale Gedanke auf, dass es sich beim Kunstwerk vielleicht um eine besondere Art von Erkenntnis handle und zwar um rein *sichtbare Erkenntnis,* um Erkenntnis für's Auge also, so wie uns im Begriff und Urteil Erkenntnis für das Denken gegeben ist. So aufgefasst ist es möglich, die künstlerische Tätigkeit als eine selbständige und ihre Notwendigkeit und objektive Gesetzlichkeit in sich selbst tragende Tätigkeit zu begreifen. « Der künstlerische Trieb ist ein Erkenntnistrieb, die künstlerische Tätigkeit eine Operation des Erkenntnisvermögens, das künstlerische Resultat ein Erkenntnisresultat. »

Die künstlerische Erkenntnistätigkeit ist aber grundsätzlich verschieden von der begrifflichen, wissenschaftlichen. *)

Kunstwerke sind Urteile und zwar Urteile des die sichtbare Welt gestaltenden Verstandes; sie kommen nicht auf diskursivem Wege zu Stande und lassen sich niemals gegen begriffliche Urteile auswechseln. Wie der Verstand vermöge seiner

*) Dass Fiedler leider von künstlerischer « Erkenntnis » spricht, statt sich eines besonderen Ausdrucks zu bedienen, gibt leicht Anlass zu Missverständnissen und wortklauberischen Einwänden; mit diskursiver, begrifflicher Erkenntnis hat die künstlerische, wie wir sehen werden, gar nichts zu tun. Man halte sich an den Sinn, nicht an das Wort.

Fähigkeit, Begriffe zu bilden und diese zu Urteilen zu verbinden, die wissenschaftliche Wirklichkeit aufbaut, so gestaltet der Künstler in seiner Arbeit eine künstlerische, rein sichtbare Wirklichkeit, die jener aber nicht etwa untergeordnet sondern nebengeordnet ist. Wissenschaft und Kunst sind zwei Wege, um Wirklichkeit aufzubauen.

«Der Künstler fasst eine Seite der Welt, die nur durch seine Mittel zu fassen ist und gelangt zu einem Bewusstsein der Wirklichkeit, das durch kein Denken jemals erreicht werden kann.» F. p. 301.

Wohl ist es den meisten Menschen versagt, der Natur auf künstlerischem Wege beizukommen und so sich eine Welt des selbständig Sichtbaren zu schaffen, die es auch nur entfernt an Fülle und Reichtum mit der begrifflichen, durch Abstraktion gewonnenen Wirklichkeit aufnehmen könnte. Die wenigsten sind sich auch nur bewusst, wie wenig sie an anschaulicher Erkenntnis besitzen. Bei der Mehrzahl hat das begriffliche Denken ein solches Übergewicht über das anschauliche, dass dieses verkümmert. Nur wo der natürliche Drang vorhanden ist, eine rein sichtbare Welt aufzubauen, werden die Eindrücke des Auges nicht sofort, bevor sie noch voll entwickelt sind, in die Kanäle der begrifflichen Abstraktion abgeleitet. Die Neigung und Kraft zur Weiterbildung des durch's Auge sinnlich Gegebenen zu rein sichtbarer Erkenntnis — und dazu bedarf es der Gestaltung der Gesichtssinneserlebnisse in einem Stoff! — macht eben die künstlerische Begabung aus. —

Wie es vom naiven Standpunkt aus den Anschein hat, als ob der Verstand uns die objektive Erkenntnis einer uns umgebenden Aussenwelt gäbe, so meint auch eine naive Kunstauffassung, dass das Wesen der Kunst darin bestehe, Abbilder der uns umgebenden sichtbaren Gegenstände zu liefern. *) An dieser verkehrten Auffassung wird auch noch nichts ge-

*) So lesen wir bei Batteux: Les Beaux Arts réduits à un même principe. Paris 1747, p. 258: A quoi se réduisent toutes les règles de la Peinture? A tromper les yeux par la ressemblance, à nous faire croire que l'objet est réel, tandis que ce n'est qu'une image. Cela est évident. (!!)

ändert, wenn wir erkennen, dass es sich nicht um Gegenstände schlechthin handeln kann, sondern bloss um Erscheinungen. Hier ist ja im eigentlichen Wortverstande nichts anderes geschehen, als der Schein für die Sache genommen. Erst wenn wir erfassen, dass auch diese Erscheinungen erst Kraft der spontanen Tätigkeit unseres Bewusstseins möglich sind, kommen wir zur Einsicht, was wir in unserer Erkenntnis eigentlich besitzen. Nicht die Natur schreibt dem Verstand, sondern dieser der Natur die Gesetze vor. Wie aber Erfahrung nur möglich ist, weil es Gesetze des Erkennens gibt, so ist selbständige Sichtbarkeit nur möglich, weil es ein Kunstgesetz gibt. Und wie der Gegenstand der Naturwissenschaft die Erfahrung, so ist der Gegenstand der Kunst die selbständige Sichtbarkeit.

* * *

Könnten wir uns in einen Zustand versetzen, in dem unser ganzer Wirklichkeitsbesitz aus nichts anderem bestände als den Eindrücken, wie sie uns die Sinne vermitteln, so würden wir vollkommen hilflos sein. Erst durch die ordnende Tätigkeit des Denkens wird dieser chaotische Zustand beseitigt. Erst wenn die selbsttätige Kraft des Bewusstseins das ewig werdende und vergehende, in stetem Fluss befindliche Gewoge von Vorstellungen und Empfindungen in feste, von ihm selbst erzeugte Formen giesst, entsteht brauchbarer Wirklichkeitsbesitz, entsteht Erfahrung. Diese Formen sind einem Kompass zu vergleichen, mit dem ausgerüstet es uns gelingt, im unendlichen Meer der stets wechselnden Eindrücke feste Punkte zu gewinnen, die wir bezeichnen, denen wir Namen geben; so entsteht die Sprache.

Die Sprache aber bezeichnet Dinge, d. h. sie verschmelzt Zusammenhänge, an deren Bestand verschiedene Sinne zugleich beteiligt sind, in einen und damit täuscht sie uns, indem sie uns z B. glauben macht, einen sichtbaren Zusammenhang auch messen, tasten, riechen zu können. Nun scheint es freilich, dass anders ein Wirklichkeitsbesitz gar nicht zu Stande kommen

könne; und doch! Das Wesen der künstlerischen Tätigkeit besteht eben gerade darin, eine solche Wirklichkeit, die *nur* sichtbar ist, aufzubauen. Was dem gewöhnlichen Bewusstsein die Sprache, das ist dem künstlerischen die Darstellung. « Das Sehen im Sinne des Künstlers fängt erst da an, wo alle Möglichkeit des Benennens und Konstatierens im wissenschaftlichen Sinne aufhört. » F. p. 284.

Wenn es sich darum handelt, Gesichtsvorstellungen allein und abgesondert von allen andern Vorstellungen zu verwirklichen, so ist mit begrifflichen, sprachlichen Formen nichts mehr auszurichten. Es muss in einer Ausdrucksform geschehen, die auf dem Gebiet des Gesichtssinns selbst liegt. Die Verwirklichung kann nur durch die bildliche Darstellung, d. h. in der gestaltenden künstlerischen Tätigkeit zu Stande kommen. Zum Aufbau einer sichtbaren Wirklichkeit ist die darstellende Tätigkeit so unbedingt erforderlich wie die Sprache zum Denken. Erst im Kunstwerk findet der ganze Vorgang, der mit Gesichtseindrücken anhebt, seinen geradlinigen Abschluss. Wie verstandesmässiges Erfassen der Wirklichkeit erst im Begriff zu unserem unverlierbaren Besitz wird, so anschauliches, auf die sichtbare Seite der Natur gerichtetes, nur im Kunstwerk. So sagt Fiedler vom Künstler: « Seine Beziehung zur Natur ist keine Anschauungsbeziehung, sondern eine Ausdrucksbeziehung. » F. p. 289.

Bleibt der Vorgang auf der Stufe der blossen Anschauung stehen, so bemächtigt sich zumeist das diskursive Denken des Bildes und führt die Verwirklichung durch im Begriff. *)

Erst durch die künstlerische Gestaltung der Gesichtsvorstellungen kommt Erkenntnis für's Auge zu Stande. — « Wir

*) Wenn eine Gesichtsvorstellung weder im Begriff verwirklicht und dadurch « erledigt », noch in künstlerischer Tätigkeit weiter entwickelt wird, sondern gesondert von anderen Vorstellungen im Bewusstsein festgehalten und damit gleichsam in ihrer natürlichen Auswirkung gehemmt wird, so kommt es zu Halluzinationen oder autohypnotischen Zuständen. Alle religiösen Versenkungstechniken machen von dieser psychologischen Erfahrung Gebrauch. (Exercitien des Loyola, Yoga, etc.)

brauchen nur unbefangenen Auges zu sehen, was der Künstler tatsächlich tut, um zu begreifen, dass er eine Seite der Welt fasst, die nur durch seine Mittel zu fassen ist und zu einem Bewusstsein der Wirklichkeit gelangt, das durch kein Denken jemals erreicht werden kann. » F. p. 301.

Das Tun des Künstlers stellt also nichts anderes dar als eine besondere schöpferische Tätigkeit des menschlichen Bewusstseins. Von hier gesehen ist es sinnlos, der Kunst « Aufgaben » vorschreiben zu wollen. Mögen auch die meisten die Kunst in ihrem eigensten Wesen nicht verstehen, mögen sie auch zu Kunstwerken kein anderes Verhältnis gewinnen als zu beliebigen Gegenständen, die nicht sichtbar gestaltete Wirklichkeit darstellen, so wird es doch immer wieder Menschen geben, deren tiefstes Bedürfnis es ist, gerade zur sichtbaren Seite der Natur in ein klares Verhältnis zu treten, eine Welt der Sichtbarkeit sich aufzubauen.

« Indem uns die Kunst emporführt zu dem Grade der Vergegenwärtigung des Seins, welcher sich in ihr verwirklicht, befreit sie unseren Geist unwillkürlich von allen den bedingenden Rücksichten, unter denen sich uns das Bild des Lebens darstellt und erzeugt in uns eine Klarheit des Wirklichkeitsbewusstseins, in der nichts anderes mehr lebt als die an keine Zeit gebundene, keinem Zusammenhange des Geschehens unterworfene Gewissheit des Seins. » F. p. 365.

* * *

Fiedler, der im Gegensatz zu allen bisherigen Kunstphilosophen sein Problem als ein erkenntnistheoretisches fasst, führt seine Betrachtung nur für das Gebiet der bildenden Kunst durch. Hier ist es nach ihm also der Gesichtssinn, ausschliesslich der Gesichtssinn, der uns die Daten liefert, welche durch die künstlerische Gestaltung zu Erkenntniswerten des künstlerischen Bewusstseins werden. Bildende Kunst ist für Fiedler Erkenntnis für's Auge, nur für's Auge. Er bestreitet z. B. ausdrücklich die Möglichkeit der selbständigen Verwirklichung von Tastvorstel-

lungen. Wir vermögen die Tastvorstellung, die wir von einem Gegenstande besitzen, nicht zu isolieren, wie wir seine Gesichtsvorstellung isolieren können. Auf seinem eigenen Gebiete können die Vorstellungen des Tastsinns nicht verwirklicht werden; wir schwenken zum Begriff ab, um sie auszudrücken. Wir könnten einen tastbaren Gegenstand höchstens wiederholen, aber eine Weiterentwicklung zu einem Urteil, zu tastbarer Erkenntnis, wäre damit nicht gegeben. Anders beim Gesichtssinn: «Indem wir auch nur einen unbeholfenen Umriss ziehen, tun wir etwas für den Gesichtssinn, was wir für den Tastsinn nie zu tun vermögen; wir schaffen etwas, was uns die Sichtbarkeit des Gegenstandes darstellt, und indem wir dies tun, bringen wir etwas Neues, etwas anderes hervor, als was vorher den Besitz unserer Gesichtsvorstellung ausmachte.» *) F. p. 270.

Durch die Befreiung des Kunstproblems von metaphysischen, psychologischen, aesthetischen Verquickungen, durch das Herausstellen der künstlerischen Tätigkeit als Erkenntnisvorgang, als Tat des schöpferischen Bewusstseins, hat Fiedler einen Standpunkt gewonnen, von dem auch die andern Künste, Musik und Dichtkunst, ja auch die Tanzkunst, in neuem Licht erscheinen dürften. Namentlich für die Musik, aufgefasst als eine Erkenntnis für's Ohr, müsste die erkenntnistheoretische Betrachtung fruchtbar werden. Zu ihrer Durchführung bedürfte es eines Kopfes, der die musikalische und philosophische Anlage in sich vereinigt, ein Beisammensein, das selten vorkommen soll. Das mag der Grund sein, weshalb für die Musik, unseres Wissens, noch nicht geleistet worden ist, was Conrad Fiedler für die bildende Kunst getan hat.

*) In diesem Punkte können wir Fiedler nicht Recht geben. Wir werden später sehen, wie gerade Rodin Vorstellungen des Muskelsinns im Kunstwerk verwirklicht und zwar so, dass man sehr wohl von Urteilen über Muskelsinneserlebnisse reden kann. Freilich gilt unser Einspruch nur für die freie Rundfigur. Für alle übrige bildnerische Gestaltung schliessen wir uns Fiedler an.

## § 3. ADOLF HILDEBRAND.*) (Das Kunstgesetz.)

« Die Kunst ist auf keinem andern
Wege zu finden als auf ihrem eigenen. »
F.

Im künstlerischen Schaffen eine Erkenntnistätigkeit erkannt zu haben, die als solche Gesetzen unseres Bewusstseins unterliegt und deren Besonderheit darin besteht, dass sie dem Menschen eine ganz bestimmte Seite der Natur, nämlich deren Sichtbarkeit, erschliesst, — das war die Tat Conrad Fiedlers. Mit der Einsicht aber, dass in der Kunst Gesetzlichkeit walte, war das Gesetz selbst noch nicht gegeben. Hier hat Hildebrand an Fiedler angeknüpft, das Kunstgesetz aufgezeigt und das von ihm beherrschte Schaffen des Künstlers klargelegt. Erst die Bestätigung, die das auf theoretischem Wege gefundene Gesetz durch die künstlerische Tat erfährt, kann seine volle Geltung verbürgen.

Wenn Malerei und Plastik im Gegensatz zur Architektur als imitative Künste bezeichnet werden, so drückt diese Bezeichnung nur das Unterscheidende aus, lässt aber das Gemeinsame ausser Acht. Beschränkt sich der Künstler nämlich darauf, die von der Natur ihm unmittelbar gegebenen Inhalte in seiner Darstellung zu wiederholen, so schafft er damit noch kein Werk, das sich selbständig neben dem Naturvorbild behaupten könnte. Erst wenn diese Inhalte von einem weiteren Gesichtspunkt aus, den Hildebrand den architektonischen nennt, gestaltet werden, erlangen sie selbständiges Leben, werden sie zu Kunstwerken. Diesen architektonischen Bau muss sowohl eine Statue oder ein Bild aufweisen als auch ein Gebäude, ein Drama, eine Symphonie. Die Formprobleme, welche die architektonische Gestaltung des Kunstwerks aufgibt, sind gerade die eigentlich künstlerischen; in der architektonischen Gestaltung liegt das Gemeinsame

*) Unsere Darstellung folgt dem Gedankengange des « Problems der Form », Strassburg 1913.

aller Künste. In Zeiten grosser Kunst, wo der künstlerische Instinkt stark und unverbildet ist und den Künstler in seiner Arbeit zuverlässig führt, legt dieser den Nachdruck wie von selbst auf die architektonische Gestaltung seines Werks. Nur wenn der künstlerische Instinkt unsicher geworden, wie in unserer Zeit, und sich das wissenschaftliche Naturerkennen in den Vordergrund drängt, gelangt die künstlerische Arbeit zumeist nicht über das Imitative hinaus; oder aber es wird nach der Gegenseite hin über das Ziel hinausgeschossen und allerlei «expressionistischer» Hokuspokus getrieben. — Da die Formenwelt, mit welcher Malerei und Plastik es zu tun haben, räumlicher Natur ist, und somit auch ihre architektonische Gestaltung eine räumliche ist, müssen die dabei leitenden Gesichtspunkte notwendigerweise in unserem räumlichen Auffassungsvermögen begründet sein. Mit Hilfe des Tast- und Sehvermögens orientieren wir uns im Raume; aber wir bedürfen dazu nicht zweier Organe; schon im Auge allein sind die zwei Funktionen vereinigt. Die künstlerische Tätigkeit ist nichts anderes als die bis zur darstellenden Gestaltung weitergeführte Erfassung der sichtbaren Natur durch das Auge. Diesen Prozess, der im künstlerischen Sehen seinen Anfang hat und im Kunstwerk seinen Abschluss findet, in seinem Verlaufe darzustellen, ist die Aufgabe, die sich Hildebrand in seiner Schrift «Das Problem der Form» gestellt hat.

* * *

Die Gegenstände, deren Gesamtheit die Aussenwelt des Auges ausmacht, können uns sehr verschieden erscheinen. Hätten wir nicht die Fähigkeit, diese Erscheinungen zu verarbeiten, aus ihnen gewissermassen ein Fazit zu ziehen, das uns eine bleibende Vorstellung der Form des Gegenstandes gibt, so würden wir hilflos den stets wechselnden Erscheinungen preisgegeben sein und uns im Raume nicht zurechtfinden. Die Formvorstellung, die wir von einem Gegenstande besitzen, haben wir im Laufe der Erfahrung von seinen wechselnden Erscheinungen abstrahiert. Besitzen wir einmal in unserer Vorstellung die abstrahierte Form, so genügt fortan auch eine flüchtige Erscheinung des Gegen-

standes, um diesen als bekannte Form in Erinnerung zu rufen. Der Künstler aber begnügt sich mit solchen « Anweisungen auf die abstrahierte Form nicht; sein Bedürfnis nach klarem Ausdruck für Raum und Form kann nicht in einer der vielen natürlichen Erscheinungsarten Genüge finden; vielmehr führt es ihn zu einer ganz bestimmten Vorstellungsart, aus der die künstlerische Erscheinung erst hervorgeht. Diese ist nichts anderes als die Erscheinung gewordene abstrahierte Form selbst, ist deshalb nie in der Natur gegeben, sondern immer nur in der Vorstellung vorhanden. Diese Erscheinung in einem Stoff verwirklichen, heisst künstlerisch gestalten!

* * *

NAHBILD UND FERNBILD. Hildebrand unterscheidet zwei verschiedene Wahrnehmungsarten, in denen wir die sichtbare Aussenwelt aufnehmen. Die eine führt zum *Nahbild*, die andere zum *Fernbild*. Diese zwei Begriffe sind Hauptbegriffe der H.schen Lehre und müssen streng unterschieden werden. Das Fernbild ist ein zweidimensionales Flächenbild und ist uns nur dann gegeben, wenn unser Standpunkt vom gesehenen Gegenstand so weit entfernt ist, dass die Axen unserer Augen nicht mehr im Winkel, sondern parallel gerichtet sind. Wir erhalten dann ein Gesamtbild, das zwar plastische Wirkung hat, bei dem aber die dritte Dimension gewissermassen in die erste und zweite aufgegangen ist. Das Ferner oder Näher wird durch Gegensätze von Hell und Dunkel, perspektivische Linien etc. in der Bildfläche wahrgenommen.

Anders beim Nahbild: Treten wir an den Gegenstand so nahe heran, dass wir seiner nicht mehr in einer Gesamterscheinung habhaft werden können, so muss ihn unser Auge gewissermassen abtasten. Die ursprüngliche Gesamterscheinung ist in einzelne Teilerscheinungen aufgelöst, und eine Gesamtvorstellung des Gegenstandes erhalten wir nur durch gedankliche Zusammensetzung der Einzelbilder, die uns durch den Bewegungsakt des tastenden Auges gegeben werden. Wir haben es hier also nicht mehr mit reinen Gesichtsvorstellungen zu tun, sondern

mit Bewegungsvorstellungen, welche die einzelnen Gesichtsvorstellungen verknüpfen. Alle unsere Erfahrungen über die plastische Form der Objekte beruhen ursprünglich auf solchen Bewegungsvorstellungen. Der so wichtige Unterschied von Fern- und Nahbild besteht aber darin, dass im ersten das Dreidimensionale in einem gleichzeitigen Nebeneinander gegeben ist (da ja die dritte Dimension sich in Flächenmerkmalen ausdrückt), während im Nahbild das Dreidimensionale, die Erkenntnis der Form, durch ein zeitliches Nacheinander gewonnen wird. Diese zwei Arten der Sehtätigkeit stellen äusserste Möglichkeiten dar. Alle dazwischen liegenden Wahrnehmungsarten, wie etwa das stereoskopische Sehen, sind zusammengesetzt aus Gesichts- und Bewegungseindrücken.

Das Fernbild enthält Bewegungsvorstellungen gewissermassen latent in sich: indem wir uns den Anregungen hingeben, welche von den die dritte Dimension darstellenden Flächenmerkmalen ausgehen, gehen wir sozusagen « im Fernbild spazieren ». Diese Merkmale bedeuten aber bloss eine Anweisung auf die dritte Dimension. Sie geben uns von dieser nicht ein geometrisches Bild, wie es dargestellt wird durch die Linien und Flächen, die im Bilde die erste und zweite Dimension ausdrücken.

Anders im Nahbild: Die Bewegungsakte des Auges verwandeln sich unwillkürlich in Gesichtsvorstellungen, die aber nicht zu einem einheitlich sichtbaren Bilde verschmelzen. Sie geben uns vielmehr eine ganze Reihe von Teilansichten, die durch Bewegungsvorstellungen untereinander in begrifflicher Weise verbunden sind. Die einzelnen Ansichten sind bloss zweidimensional, die dritte Dimension wird erst durch Veränderung des Standpunktes gewonnen. So erhalten wir die Formvorstellung des Gegenstandes nicht in einem Gleichzeitigkeitsakt, sondern in einem zeitlichen Ablauf der durch die Bewegungsvorstellungen verbundenen geometrischen Einzelbilder. « Ein einheitliches Bild für den dreidimensionalen Komplex besitzen wir also allein im Fernbild, dieses stellt die einzige Einheitsauffassung der Form dar im Sinne des Wahrnehmungs- und Vorstellungsaktes. » P. d. F. p. 11.

*Nur im Fernbild erhalten wir also Erkenntnis für's Auge.*

Für den Nichtkünstler bleibt eine Kluft bestehen zwischen Formvorstellungen und Gesichtsvorstellungen. Er fühlt kein Bedürfnis, sie in einen klaren Zusammenhang zu setzen, weil zur Orientierung in der Aussenwelt ein solcher Ausgleich nicht unbedingt erforderlich ist. Sein Vorstellungsbesitz bleibt deshalb gänzlich unklar. « Die bildende Kunst allein stellt die Tätigkeit dar, in der sich das Bewusstsein nach dieser Richtung hin entwickelt, und welche die Kluft zwischen der Formvorstellung und den Gesichtseindrücken aufzuheben und beide zu einer Einheit zu gestalten sucht. » P. d. F. p. 12. Die Tätigkeit des Bildhauers besteht nun darin, dass er seinen Besitz an Bewegungsvorstellungen in einem Material zur Darstellung bringt. Diese so dargestellten Bewegungsvorstellungen geben wieder ein Gesichtsbild ab, das aber erst künstlerischen Wert erlangt, wenn es einheitlich, d. h. als Fernbild, gestaltet ist. Das Problem des Bildhauers ist die Gestaltung von Bewegungsvorstellungen zu Gesichtsvorstellungen derart, dass das geschaffene Fernbild einen genauen Ausdruck der Form abgibt.

Das Material des Malers sind Gesichtseindrücke, die er auf der Fläche gestaltet, wodurch sie von vornherein als Fernbild wirken. Dieses Fernbild so zu gestalten, dass aus ihm die Form des Gegenstandes voll ablesbar wird, ist seine Aufgabe. Bei beiden handelt es sich also darum, einen Ausgleich zwischen den zwei Vorstellungsarten zu schaffen.

Dass uns ein bestimmter Flächeneindruck (Fernbild) die Formvorstellung eines Gegenstandes geben kann, hat die gesetzmässige Beziehung zwischen Gesichts- und Bewegungsvorstellungen zur Voraussetzung, welches gesetzmässige Verhältnis aber einzig für die Vorstellung vorhanden ist. Der Künstler hat demnach sein Werk derart zu gestalten, dass dieser gesetzmässige Zusammenhang nun auch wirklich zum Ausdruck gelangt. Er klärt die Naturerscheinung, indem er sie zu einer Bilderscheinung verarbeitet, die unserem Vorstellungsbedürfnis entspricht.

* * *

DASEINSFORM UND WIRKUNGSFORM. Die Form, die wir dem aus der Nähe aufgefassten, in Bewegungsakten des Auges abgetasteten Gegenstand abgewinnen und die uns seine vom Wechsel der Erscheinung unabhängige Form darstellt, heisst Hildebrand die *Daseinsform* des Gegenstandes. Diese Daseinsform « sehen » wir nicht, wir « wissen » sie aber. Sie ist messbar, berechenbar, bleibt sich immer gleich. Ihr gegenüber steht die *Wirkungsform:* sie ist *nur* sichtbar, nicht mess- oder berechenbar. Sie ist ein Produkt des Gegenstandes einerseits und der Beleuchtung, Umgebung und des Standpunktes des Betrachters anderseits.

Ihre Einzelfaktoren haben nur relative Bedeutung. Können wir aus ihr die Form des Gegenstandes ablesen, so ist dies eben eine Folge des Verhältnisses, in dem die Einzelfaktoren zu einander stehen. Gehen wir bei der bildlichen Darstellung von der Formvorstellung aus, um eine ihr entsprechende Gesamterscheinung zu erlangen, so dürfen wir mithin die einzelnen Bewegungsvorstellungen nicht einzeln in Gesichtseindrücke umwandeln und einfach aneinanderreihen, sondern wir müssen unsere Formvorstellung in solche Erscheinungsfaktoren verwandeln, die erst in ihrem gegenseitigen Verhältnis eine sichtbare Erscheinung der Form abgeben. Nur so wird die Wirkungsform zu einer Gleichung der Daseinsform.

Während die Daseinsform sich immer selbst gleich bleibt, ist die Wirkungsform mit der Gesamtsituation veränderlich. « Derselbe Turm z. B., der, über die Häuser allein in die Luft ragend, uns einen schlanken Eindruck macht, wird plötzlich plump, wenn wir ihm zur Seite dünne Fabrikschlöte aufstellen. » « Der Künstler, je nach seiner individuellen Begabung, bereichert unser Verhältnis zur Natur, indem er die Daseinsform in Situationen bringt, die ihr neue, normale Wirkungsakzente verleihen. » P. d. F. p. 20/21.

Wenn die Daseinsform eine Abstraktion darstellt dadurch, dass sie von allem rein anschaulichen absieht, so ist dagegen die Wirkungsform eine Abstraktion dadurch, dass sie absieht von allem, was *nicht* rein anschaulich ist. Aus der Wirkung

des Fernbildes, das alle Erscheinungselemente gleichartig und gleichzeitig enthält, vermögen wir die Formwerte einheitlich zu abstrahieren. Diese Abstraktion macht das künstlerische Sehen aus im Gegensatz zum wissenschaftlichen, das in einer Summe von gedanklich verknüpften Einzelwahrnehmungen uns nur die Kenntnis der Daseinsform gibt. Da aber die abstrahierten Wirkungswerte einzig und allein in der Vorstellung lebendig sind, erhellt, dass künstlerisches Arbeiten immer gleichbedeutend ist mit Gestaltung aus der Vorstellung und nie und nimmer ein Kopieren des Natureindrucks sein kann. Ganz abgesehen davon, dass solche Wiedergabe des Natureindrucks nur annäherungsweise möglich ist, kann sie uns auch im besten Falle doch nichts geben, was einer Steigerung unseres Verhältnisses zur räumlichen Natur gleichkäme. Nur wo es dem Künstler gelingt, die Natur als einen gesetzmässigen Zusammenhang von Bewegungsvorstellungen und Gesichtseindrücken zu fassen, erlangt sein Werk selbständiges Dasein, wird es Erkenntnis für's Auge.

Aus diesen Überlegungen erhellt für Hildebrand auch die Sinnlosigkeit künstlerischer Proportionslehren; denn im Kunstwerk sind alle Verhältnisse bestimmt durch die Gesamtsituation; ändert sich diese, so ändern sich damit auch die Proportionen. Proportionslehren finden nur auf die Daseinsform Anwendung, nicht aber auf die künstlerische, die Wirkungsform. Ja, der Wirkungsform zuliebe ist der Künstler oft gezwungen, die Proportionen der Daseinsform stark abzuändern, was dann unverständige Beurteiler veranlasst, sein Werk als angeblich unrichtig, verzeichnet, unnatürlich zu benörgeln.

* * *

DIE RAUMVORSTELLUNG UND IHR AUSDRUCK IN DER ERSCHEINUNG. War bisher nur die Rede von im Raum erscheinenden Gegenständen, so dehnt Hildebrand die Betrachtung jetzt auch aus auf das Raumganze. (Diese Überlegungen sind vor allem für den Maler wichtig.) Das wesentliche

des Raumes ist seine Kontinuität. Uns Menschen ist der Raum als etwas so selbstverständliches « gegeben », dass wir uns gar nicht fragen, wie wir denn eigentlich zu seiner Vorstellung gelangen? Wir wissen, dass er da ist; es kann ja anders gar nicht sein! Bei der künstlerischen Darstellung aber handelt es sich gerade darum, durch die Gestaltung der Erscheinung ihn lebendig, bewusst zu machen. Je stärker durch die Anordnung der Erscheinung der Raum als solcher wirksam gemacht wird, desto lebendiger wirkt auch das im Bildraum Dargestellte.

Stellen wir uns den Raum vor als ein grosses Luftvolumen, in das Gegenstände als Einzelvolumina eingetaucht sind, so haben wir zweierlei Begrenzung: Erstens die der Gegenstände durch ihre Form, anderseits die des Luftvolumens durch die Oberfläche dieser Gegenstände. Werden die Gegenstände so angeordnet, dass eine Bewegungsvorstellung entsteht, die, von einem zum andern fortgleitend, den ganzen Raum nach allen Richtungen hin ausmisst, so wird uns dieser als ein Ganzes, als ein Volumen fühlbar, das begrenzt ist durch die Gegenstände, wie diese durch es. Aber auch hier muss die Bewegungsvorstellung als einheitliche Gesichtsvorstellung gestaltet werden; der Raum muss zum Erlebnis werden als ein gleichzeitiges Neben- und Hintereinander, nicht als ein zeitliches Nacheinander. Die Natur als Bildeinheit zu gestalten, gilt es, nicht als organische Einheit oder als Einheit eines zeitlich verlaufenden Vorgangs, als welche nur begrifflich, nicht aber in einem einheitlichen Sehakt erfasst werden kann. « Es ist dieser Zusammenhang das spezielle Eigentum der bildenden Kunst und er liegt deshalb meistens ausserhalb des Verständnisses des Laien. » P. d. F. p. 33. So haben z. B. bei einem Figurenbilde die einzelnen Figuren in erster Linie die Aufgabe, raumgestaltend zu wirken; erst ihre besondere Anordnung verleiht dem Bilde künstlerische Notwendigkeit. Was sie « tun », ist vom eigentlich künstlerischen Standpunkt aus gesehen durchaus gleichgültig. Das künstlerisch gestaltete Bild besteht demnach aus einem Komplex von Erscheinungsgegensätzen, die in ihrem Zusammenwirken sichtbare Räumlichkeit schaffen. Solche Erscheinungsgegensätze, die eine

räumliche Vorstellung bewirken, nennt Hildebrand: *Raumwerte der Erscheinung*. In ihrer Entdeckung und Verwendung zur Einigung des Bildganzen zeigt sich die künstlerische Begabung des Malers.

* * *

FLÄCHEN- UND TIEFENVORSTELLUNG. Auf welche Art erfassen wir den Raum als ein Sichtbares? Da unsere Augen erst von einer gewissen Distanzschicht an parallel gerichtet sind, können im Blickfeld erscheinende Gegenstände auch erst von dieser Schicht an als Fernbilder aufgefasst werden. Diese Schicht ist gleichsam der vordere Rand der Bühne, auf der sich abspielt, was wir schauen. Nun erfasst unsere Vorstellung den Raum derart, dass sie in der vollen Ausdehnung unseres Sehfeldes eine Bewegung nach der Tiefe ausführt, nach der Tiefe strebt. Stellen sich dieser allgemeinen Tiefenbewegung im Raume Gegenstände entgegen, so werden sie vom Strom der Bewegung gleichsam umflossen, sie werden als Volumina spürbar und erhalten, falls ihre Flächenerscheinung die dazu erforderlichen Merkmale besitzt, bestimmte Form. « Auf diese Weise werden alle räumlichen Beziehungen und alle Formunterschiede von einem Standpunkte aus sosusagen von vorn nach hinten abgelesen. » Die Tiefenbewegung lässt uns den Raum als Einheit erfassen. Dieser Akt vereinfacht also unsere Bewegungsvorstellungen zu einem Fernbild; nur muss der Künstler darauf bedacht sein, dass die Tiefenbewegung auch wirklich zu Stande kommt, dass der Blick unwiderstehlich nach der Tiefe gezogen wird, dass nicht etwa das Umgekehrte eintritt und das Auge die Gegenstände von hinten nach vorn, wie bei schlechten Reliefs, abliest, wodurch die künstlerische Wirkung zerstört wird. Nur durch entsprechende Anordnung der Raumwerte gelingt es, diese Anziehung nach der Tiefe zu bewirken.

Raumwerte kommen aber erst zu Stande, wenn die im Fernbild erscheinenden Flächen, Linien, Farbenkomplexe sich zu gegenständlich erkennbaren Formen zusammenschliessen. Ohne Beziehung auf Gegenstände würde uns eine perspektivisch ver-

kürzte Linie kein Zurückgehen bedeuten. Licht und Schatten wirken nur gestaltend, wenn sie sich auf Gegenständliches beziehen. An und für sich kommt ihnen weder modellierende Kraft zu, noch drücken sie Näheres oder Ferneres aus.

Je klarer die Gegenstandsbilder in ihren Flächenwirkungen zu erkennen sind, desto stärker und einheitlicher ist auch die Tiefenvorstellung, die sie anregen. Das Fernbild gibt uns die Grössenverhältnisse der ersten und zweiten Dimension vollkommen eindeutig, nicht so klar aber die der dritten Dimension. Nur in der allgemeinen Vorstellung einer Bewegung nach der Tiefe hin können wir diese auffassen. Es ist deshalb im Interesse der Kenntlichkeit, wenn die Darstellung starke Verkürzungen vermeidet, falls durch diese die Flächenwirkung des Gegenstandes so abgeschwächt wird, dass er aus ihr allein nicht mehr deutlich zu erkennen ist. Vor allem aber muss die Verkürzung stets in die allgemeine Tiefenbewegung eingeschlossen sein und darf nicht, wie schon oben bemerkt, dieser entgegenwirken in dem Sinne, dass sie über den vordern « Bühnenrand » hinweg auf den Beschauer zukommt, wie das so oft bei Darstellungen der Fall ist, wo eine Figur sich dem Beschauer zuneigt oder gegen ihn den Arm ausstreckt. Hier muss der Künstler durch seine Gestaltung den Beschauer zwingen, die Figur als räumliches Gebilde von vorn nach hinten abzulesen.

* * *

DIE RELIEFAUFFASSUNG. Die bisherigen Darlegungen haben uns gezeigt, dass bei der künstlerischen Darstellung es darauf ankommt, eine Gleichung herzustellen zwischen der Daseins- und der Wirkungsform; d. h., die Daseinsform muss so gestaltet werden, dass sie zu einer Gesichtserscheinung wird, die das Auge im einheitlichen Sehakt auffassen kann. Die Art der Vorstellung, in der ein einheitlich sichtbares Bild für alle drei Dimensionen erzeugt wird, nennt Hildebrand: *Reliefauffassung*. Sie allein ist die künstlerische Vorstellungsart, es möge sich handeln um zeichnerische, malerische, plastische oder architektonische Gestaltung.

Hildebrand bringt zur Erklärung folgendes Beispiel: Denken wir uns eine Figur, die innerhalb zweier parallel stehender Glaswände so angeordnet ist, dass ihre äussersten Punkte diese berühren, so nimmt die Figur einen Raum von ganz bestimmtem Tiefenmass ein. Von vorn durch die Glaswand gesehen, (vorderer « Bühnenrand ») erhalten wir so einerseits ein klares Gegenstandsbild in einer einheitlichen Fläche, anderseits erleben wir gleichzeitig die dritte Dimension, indem unsere Vorstellung nach der Tiefe strebend den einfachen Gesamtraum, den die Glaswände umgrenzen, durchschreitet. Die Figur ist also in einer Flächenschicht von gleichem Tiefenmass eingeschlossen, innerhalb der sie sich ausbreitet. Diese Flächenschicht bleibt für die Vorstellung auch bestehen, wenn die Glaswände weggedacht werden.

Handelt es sich nicht um eine plastische Figur, sondern um ein Bild, worauf verschiedene Gegenstände hintereinander dargestellt sind, so haben wir uns den Gesamtraum vorzustellen als aufgebaut aus vielen solchen hintereinander liegenden Flächenschichten, die sich zusammen wiederum als Gesamtvolumen einigen.

« Auf solche Weise gelangt der Künstler dazu, die Raumvorstellung und Formvorstellung, welche aus einem Komplex unzähliger Bewegungsvorstellungen bestehen, so anzuordnen, dass uns ein Flächeneindruck mit starker Anregung zu einer Tiefenvorstellung übrig bleibt, welchen alsdann das ruhig schauende Auge ohne Bewegungstätigkeit aufzunehmen im Stande ist. » P. d. F. p. 58. In der Reliefauffassung kommt das gesetzmässige Verhältnis zwischen Flächen- und Tiefenvorstellung zum Ausdruck; sie ist das eigentliche Gesetz der Kunst.

Mit der Formulierung des Kunstgesetzes haben wir den Höhepunkt der Hildebrand'schen Lehre erreicht. Hatte Fiedler gezeigt, dass in der Kunst eine besondere Fähigkeit des menschlichen Bewusstseins zur Betätigung gelangt, die uns erlaubt, die Natur als ein selbständig Sichtbares zu erfassen, hatte sich ferner ergeben, dass solch sichtbare Erkenntnis einem be-

stimmten Gesetze unterworfen sein müsse, so ist uns durch Hildebrand dieses Gesetz selbst offenbart worden: *Im reliefmässigen Vorstellen und Gestalten erfassen wir die Natur als ein selbständig Sichtbares.*

Damit ist unsere in der Einleitung gestellte Frage von der F. H. schen Theorie beantwortet: Ein Kunstwerk unterscheidet sich von einem Gegenstand, der nicht ein solcher der Kunst ist, durch seine Gestaltung im Sinne der Reliefauffassung; damit gibt uns das Kunstwerk selbständig sichtbare Natur. Es kommt zu Stande dadurch, dass der Künstler in seinem Werk den nur für die Vorstellung bestehenden Ausgleich schafft zwischen Daseinsform und Wirkungsform.

Aus dem Reliefgesetz ergeben sich nun eine Reihe von Folgerungen, die für die praktische Tätigkeit des Künstlers von grösster Wichtigkeit sind:

Bei allen plastischen Darstellungen, vom flachsten Relief bis zur Rundfigur, — die, nach Hildebrand aus dem Relief hervorgewachsen, kein besonderes Formproblem hat — kommt es vor allem auf die starke Wirkung der Vorderfläche an, d. h., es müssen möglichst viele Höhenpunkte der Figur in der vorderen « Glaswand », bei der die Tiefenbewegung anhebt, vereinigt sein. Ist das nicht der Fall, treten etwa einzelne Teile der Darstellung aus dieser Vorderfläche heraus, so werden sie von der allgemeinen Tiefenbewegung nicht erfasst, sondern « fallen heraus ». Immer muss die Vorderfläche als Hauptfläche wirken, nicht die Grundfläche, als welche nur als Hintergrund und Abschluss des Gesamtraums zu dienen hat.

Da das Relief wie jedes Kunstwerk es mit der Wirkungsform und nicht mit der Daseinsform zu tun hat, sehen wir ein, dass es völlig verkehrt wäre, sein Tiefenmass etwa durch Division des natürlichen Tiefenmasses gewinnen zu wollen. Ein Relief ist keine Statue, deren Tiefenmass durch drei oder vier geteilt ist! Aus demselben Grunde sind alle mechanischen Vergrösserungen und Verkleinerungen von Kunstwerken von vornherein künstlerisch sinnlos; denn mit den Dimensionen ändert sich auch die Wirkung. Auch lässt sich ein flaches Relief nicht

ohne weiteres zu einem tiefern oder gar zu einer Rundplastik weitergestalten. Tiefere Schatten können die ursprüngliche Wirkung zerstören, oder umgekehrt kann eine auf starke Schattenwirkung gedachte Arbeit in flacher Darstellung alle Ausdruckskraft verlieren. Überall entscheidet das Auge, nur das Auge. Auch sind die Bedingungen zu berücksichtigen, die das Material an die Darstellung knüpft. Bronze verlangt kräftigere Formgebung als Stein, etc. Wenn aber der Künstler auch gezwungen ist, dem Material Rechnung zu tragen, so wird die Gültigkeit des Kunstgesetzes dadurch doch in keiner Weise beschränkt. Es gilt immer und ansnahmslos für jede künstlerische Darstellung.

Die Rundplastik ist nach der Lehre Hildebrands nichts anderes als eine Plastik, die von verschiedenen Seiten her als Relief gestaltet ist, wobei es stets eine Ansicht gibt, die als wirksamste zur Hauptansicht wird; es ist dies diejenige Ansicht, die ursprünglich als Gesichtsvorstellung der plastischen Gestaltung zum Ausgangspunkt diente. Alle andern Ansichten sind ihr untergeordnet. Wie viele Seiten reliefmässig gestaltet werden können, hängt vom jeweiligen Fall ab; meistens muss die eine oder andere Ansicht zu Gunsten der Hauptansicht geopfert werden. Die Seiten der Figur, die in sich einheitlich gestaltet sind, weisen dem Beschauer von selbst den Standpunkt an, von dem aus sie betrachtet sein wollen. Figuren, die zu einer klaren Erscheinung gestaltet sind, füllen so einen imaginären Gesamtraum aus, innerhalb dessen sie räumlich lebendig werden. Von einer nicht reliefmässig gestalteten Figur aber erhalten wir von keiner Seite eine bildmässig klare Erscheinung, sondern werden um sie « herumgetrieben »; wir finden keinen festen Standpunkt, von dem aus wir ihrer als eines selbständig Sichtbaren habhaft werden könnten. Wir müssen dann jede Ansicht durch eine weitere Ansicht gedanklich ergänzen und befinden uns, hinsichtlich der Sichtbarkeit, zur Figur in genau demselben unklaren Verhältnis wie zu den Natureindrücken selbst. « Solange eine plastische Figur sich in erster Linie als ein Kubisches geltend macht, ist sie noch im An-

fangsstadium ihrer Gestaltung; erst wenn sie als ein Flaches wirkt, obschon sie kubisch ist, gewinnt sie eine künstlerische Form, d. h. eine Bedeutung für die Gesichtsvorstellung. » P. d. F. p. 71.

Nach Hildebrand ist das Reliefgesetz somit das Grundgesetz aller künstlerischer Gestaltung. Überall, wo kubische Gegenstände künstlerisch, d. h. als Fernbilder gestaltet werden, findet es unumschränkte Anwendung, es handle sich um Landschaftsbilder, Möbel, Bildnisse, Gebäude, Figuren oder was immer.

* * *

BILDHAUEREI IN STEIN. Wir haben gesehen, dass der geistige Vorgang beim künstlerischen Arbeiten in der Entwicklung und Gestaltung einer einheitlichen Gesichtsvorstellung von dreidimensionalen Zusammenhängen besteht. Dieser Arbeit kann das Material, in dem der Künstler sein Werk gestaltet, fördernd oder hindernd sein. Fördernd ist es dann, wenn es erlaubt, dass der mechanische Prozess in gleicher Richtung wie die sich entwickelnde Gesichtsvorstellung fortschreitet; hindernd, wenn der Gestaltungsvorgang der Vorstellungsentwicklung zuwiderläuft. Die günstigsten Bedingungen zur Entwicklung der Vorstellung gibt das freie Heraushauen aus dem Stein, während das Modellieren in Ton diesen Prozess nicht begünstigt. — « Die Plastik ist unzweifelhaft aus der Zeichnung entstanden, indem diese durch Vertiefung zum Relief führte. » Durch die Weiterführung dieses Prozesses entsteht für Hildebrand aus dem Relief die Rundfigur; sie ist nichts anderes als ein Relief, das bis zum vollen Tiefenmass weiterentwickelt wurde. Beim freien Heraushauen aus dem Stein ist der Ausgangspunkt der Arbeit immer eine geklärte Gesichtsvorstellung, die der Künstler auf die Vorderseite des Steinblocks aufzeichnet. Diese Vorderseite entspricht der vorderen Glaswand, dem vordern « Bühnenrand ». In dieser Vorderfläche sollen möglichst viele Punkte der Figur sich einigen, damit, wie beim Relief, die Fläche als Vorderfläche deutlich fühlbar werde. Die Vorderfläche wird zur Hauptansichts-

seite der Figur. Der Steinblock ist der Gesamtraum, der die Figur in sich einschliesst, aus dem sie herausgelöst werden muss. Man denke an den Vergleich Michelangelos: Eine Figur steckt im Stein, wie ein Körper im Wasser liegt. Wie man diesen freilegt, indem man das Wasser nach und nach ablässt, so geht auch der Bildhauer vor, indem er die Figur aus dem Steinraum befreit. Und wie der Wasserspiegel gleichmässig sich senkt und immer gleichzeitig die Teile des Körpers freilegt, die in einer (seiner) Ebene liegen, so schreitet auch die Arbeit des Bildhauers vorwärts. Nur so kommt reliefmässige Gestaltung zu Stande, nicht aber, wenn er den Steinraum von allen Seiten zugleich angreift.

Die Arbeit führt nun zunächst zu einer Vertiefung der Zeichnung, zum Relief, worin die Figur als Gegenstand schon eine vorläufige Wirkungsform erreicht. Durch Weiterführung des Prozesses nähert sich das Tiefenmass des Reliefs immer mehr dem realen Tiefenmass der endgültigen Figur. Die Arbeit des Künstlers ist dabei ausschliesslich von seinem Augenbedürfnis geleitet; denn um Gestaltung der Wirkungsform, nicht der Daseinsform, handelt es sich ja! Das endgültige Tiefenmass wird erreicht, indem der Künstler, sobald die Figur genügend freigelegt ist, auch die Seitenansichten reliefmässig gestaltet. Die Freilegung der Figur erfolgt dabei schichtenweise, welcher Vorgang die künstlerische Gestaltung ungemein begünstigt, indem der Künstler bei jeder neuen Schicht sich klar vorstellen muss, welche Einzelformen in ihr zugleich bildmässig erscheinen. Dadnrch erhalten diese Einzelformen eine « stille Zusammengehörigkeit », die nur für das Auge besteht und mit der organischen nichts zu tun hat.

Ist so das freie Heraushauen aus dem Stein die geradlinige Fortsetzung des künstlerischen Sehens und damit der « eigentliche » künstlerische Gestaltungsprozess, so ist dagegen das Modellieren in Ton der Verwirklichung des künstlerischen Vorstellungsbildes keineswegs günstig. Denn hier kann der Künstler nicht ausgehen von einer Gesichtsvorstellung, der er im Laufe der Arbeit nur immer stärkeres räumliches Leben gibt, sondern

sein Material zwingt ihn, vom Gegenstande selbst auszugehen und diesen erst langsam zu einer Gesichtsvorstellung umzugestalten. Den Raum, wie ihn der Steinblock von vornherein darstellt, muss er sich erst schaffen, indem er ein Gerüst mit Ton umkleidet und diesen Tonklotz allmählich zu sichtbarer räumlicher Wirkung gestaltet. Der Vorgang ist also dem des Heraushauens aus dem Stein gerade entgegengesetzt; nur das Ergebnis soll das gleiche werden, indem auch beim Modellieren schliesslich eine selbständig sichtbare Wirkungsform erreicht werden muss; ein reliefmässiges Arbeiten ist hier aber unmöglich. Vom Standpunkt Hildebrands muss man sagen, dass beim Modellieren ein Ziel mit hierzu untauglichen Mitteln angestrebt wird. Es liegt in der Natur des Modellierens, dass der Künstler während der Arbeit immer um sein Werk herumkreist und sich den Raum erst aufbaut, dabei aber bis in die letzte Phase seiner Arbeit immer nur ein gegenständliches, nicht aber ein im künstlerischen Sinne einheitlich sichtbares Gebilde vor sich hat. Um zum gleichen Resultat zu gelangen wie der Steinbildner, muss er die allgemeine Raumvorstellung sich erst in der Phantasie bilden, während sie dem andern dureh den Steinblock wirklich gegeben ist. So gelangt denn ein modelliertes Werk erst in seiner Endphase zu künstlerischer Wirkung, während eine Steinarbeit von allem Anfang an solche Wirkung besitzt. Der Gang der Steinarbeit, als natürliche Fortsetzung des künstlerischen Sehens, erzwingt die künstlerische Wirkung geradezu, wogegen sie beim Modellieren als Endresultat wohl erreicht werden kann, aber viel schwieriger zu erreichen ist. Nach Hildebrand liegt deshalb der Wert des Modellierens hauptsächlich in seiner Eignung zum Studium der Naturformen; zur Förderung der künstlerischen Gestaltungskraft aber ist das Heraushauen aus dem Stein der einzig richtige Weg. — Die stärkste Bestätigung seiner Auffassung sieht Hildebrand im Werke Michelangelos, dessen Marmorwerke durchwegs frei aus dem Stein heraus gestaltet sind. Dagegen ist das schon den Alten bekannte Verfahren, vermittelst dessen eine modellierte und in Gips abgegossene Figur mit Hilfe dreier Zirkel

(heute Punktiermaschine) in Stein übertragen wird, natürlich künstlerisch sinnlos.*)

* * *

DIE FORM ALS FUNKTIONSAUSDRUCK. Die bisherigen Erörterungen haben uns das Kunstwerk als einen Ausdruck unserer räumlichen Vorstellungen gezeigt. Die künstlerische Darstellung gibt uns diejenige Erscheinung eines Gegenstandes, in der dessen Daseinsform den räumlich klarsten Ausdruck gefunden hat. Künstlerisch bedeutsam an der Erscheinung ist also vor allem ihr räumlicher Inhalt. Die Erscheinung ist jedoch ausserdem ein sichtbarer Ausdruck für Inhalte, die sich auf die Form selbst beziehen. Die Form drückt ja auch etwas aus, eine Handlung, einen Seelenzustand, eine Bewegung etc.

All das fasst Hildebrand in den Ausdruck: « *Funktionsausdruck der Form* » zusammen.

Wir stellen uns die Erscheinung vor als veranlasst durch eine Ursache oder als Ursache für eine noch zu erwartende Wirkung. Wir schieben so gleichsam hinter den, vom rein künstlerischen Standpunkt bloss räumlichen, Tatbestand der Erscheinung eine Vergangenheit und Zukunft, und diese Vorstellungen sind so stark verbunden mit der Erscheinung, dass sie zugleich mit ihr in's Bewusstsein treten. Veränderungen in der Natur rufen Veränderungen in der Erscheinung hervor, die für uns sogleich zu Merkmalen der Vorgänge werden, seien diese innerlicher oder äusserlicher Art. Unbekannte Erscheinungen werden durch das eigene Körpergefühl als Funktionsausdruck erkannt; so lernt das Kind die Mimik des Lachens und Weinens verstehen. « Solange die Form kein Funktionsausdruck ist, drückt sie kein direktes Verhältnis zu einer Körperempfindung aus. — Es is klar, dass diese belebende Kraft unserer Vorstellung sich nicht nur auf die lebenden Wesen,

*) Wir sind hinsichtlich des Modellierens anderer Auffassung als Hildebrand. Wir glauben, gerade am Beispiel Rodins zeigen zu können, dass es der künstlerischen Gestaltung Möglichkeiten bietet, welche in der Steinarbeit nicht enthalten sind und die seinen eigenen Wert ausmachen.

sondern auf die gesamte Natur ausdehnt, und wir dadurch alles in Beziehung zu uns setzen und mit unserem Körpergefühl durchdringen. » P. d. F. p. 78.

Hildebrand zeigt am Beispiel der sehnigen, langfingrigen Hand, die schon in der Ruhe die Vorstellung des Zugreifens, Festhaltens wachruft, wie typische Funktionsmerkmale oft ganze Ketten von Funktionsvorstellungen latent in sich enthalten. So verstehen wir, dass es auch eine Einheit der Funktionswerte gibt, z. B. dann, wenn in allen Teilen eines Körpers eine typische, einheitliche Funktionsart zum Ausdruck gebracht ist. (Schwerfälligkeit, Anspannung, Gehenlassen, etc.)

Die anschaulichen Erfahrungen, die unser Kapital an Funktionsmerkmalen ausmachen, haben jedoch nichts zu tun mit dem jeweiligen wissenschaftlichen Tatbestand. — Jene langfingrige Hand mag ungeschickt zum Greifen sein. — Die anschauliche Erfahrung allein ist das künstlerische Material, das, als Raumwert gestaltet, zum Kunstwerk wird. Erleben wir den Funktionsausdruck an und für sich noch so intensiv, so bedeutet das noch kein künstlerisches Erleben. Eine Bewegung, ein seelischer Vorgang mögen innerlich noch so stark miterlebt, mitgefühlt werden, sie bleiben künstlerisch doch belanglos, solange sie nicht ihren räumlichen Ausdruck gefunden haben ; denn der Raumwert ist der elementarste Ausdruck der Erscheinung, der Funktionswert aber ein Ausdruck, der sich erst auf die Erscheinung als Raumwert bezieht.

« Es liegt also im Sinne einer vollen wahren Kunst, die Erscheinung nach beiden Seiten hin zugleich zu gestalten, oder noch richtiger gesagt, die Einheit der Funktionswerte als Einheit von Raumwerten zu fassen. » P. d. F. p. 85.

Immer wieder betont Hildebrand, dass mit der noch so ausdrucksvollen Darstellung der Funktionswerte allein kein Kunstwerk geschaffen ist, wenn die Funktionswerte nicht zugleich als Raumwerte gestaltet sind. Die Vernachlässigung dieser elementarsten Forderung führt zu einem rohen Naturalismus, wo der Wert des Werkes an seiner « Richtigkeit », d. h. an der Übereinstimmung im wissenschaftlich-mathematischen Sinne

mit dem Naturvorwurf gemessen wird. Zu welchen Verirrungen solch einseitige Gestaltung der Funktionswerte auf Kosten der eigentlich künstlerischen, der räumlichen führt, kann man auf Schritt und Tritt an öffentlichen Monumenten, in Sammlungen und Ausstellungen beobachten; ganz besonders aber auf dem « grandiosen » Cimitero monumentale in Mailand, als welcher eine wahre Folterkammer für künstlerisch sehende Augen ist.

Es zeigt sich eben, dass eine ganze Reihe von Ausdrucksgesten, Stellungen, Bewegungen künstlerisch überhaupt unbrauchbar sind, weil sie nur als Ausdruck, nicht aber als Eindruck wirken.

Überblicken wir die paar Jahrtausende Kunstgeschichte, die uns der unermüdliche Fleiss der Forscher erschlossen hat, so sehen wir, dass zu allen grossen Zeiten die Künstler den Nachdruck wie von selbst auf die räumliche und nicht auf die funktionale Seite der Gestaltung legten. Das ist der Grund, weshalb die Zeichnungen der Höhlenbewohner grössere Kunstwerke sind als das meiste, was in unsern modernen Kunstausstellungen zu sehen ist. Nur in Zeiten, wo der künstlerische Instinkt unsicher ist, und für den Künstler Gesichtspunkte geltend werden, die ausserhalb der Kunst selbst liegen, geht der natürliche Trieb verloren, im Kunstwerk vor allem einen Ausdruck der räumlich sichtbaren Natur zu gestalten. Die Unfähigkeit zu solcher Gestaltung soll wettgemacht werden durch die Neuheit des Motivs, durch « persönliche Auffassung », « Ideentiefe » und ähnliches. Aber: « Die subjektive Willkür, das Geistreichtum, die persönliche Kaprize, sind immer nur ein Zeichen, dass das künstlerische Schaffen seinen natürlichen gesunden Inhalt verloren hat. »

Das Kunstgesetz bleibt unberührt vom Zeitenwechsel, von Zeitgefühlen, persönlichen Einstellungen, denn es ist ein Gesetz unseres Bewusstseins. Die « Aufgabe » der Kunst kann immer nur sein, « den gesunden und gesetzmässigen Zusammenhang zwischen unserer Vorstellung und unserer Sinnestätigkeit herzustellen und fühlbar zu machen ». P. d. F. p. 97, 98.

## § 4. HANS CORNELIUS UND GUSTAV BRITSCH.

Das geistige Vermächtnis Hildebrands hat Hans Cornelius fruchtbar gemacht. Wie Hildebrand Künstler und Philosoph zugleich, hat er dessen Lehre als praktische Kunstlehre dargestellt und ausgebaut, vielfach begrifflich klarer gefasst und die aus den theoretischen Einsichten sich ergebenden praktischen Folgerungen bis in's Letzte gezogen. In seiner Schrift: *Elementargesetze der bildenden Kunst* (Grundlagen einer praktischen Aesthetik), hat er der Hildebrand'schen Lehre *die* Form gegeben, in der sie für den Schaffenden erst eigentlich fruchtbar wird. Hatte Fiedler gezeigt, dass in der Kunst Gesetzlichkeit herrscht, Hildebrand das Gesetz selbst bestimmt, so zeigt Cornelius, wie im einzelnen Fall das Gesetz zu befolgen ist, welche Mittel der Künstler anwenden muss, um die Bedürfnisse des Auges zu befriedigen. Wie für Fiedler und Hildebrand, so gilt auch für Cornelius der Satz: Bildende Kunst ist Gestaltung für's Auge — ganz allgemein, es handle sich um Malerei oder Architektur, dekorative Kunst oder Bildhauerei. Nur so weit als ein Gegenstand für die Bedürfnisse des Auges gestaltet ist, reicht sein künstlerischer Wert.

Einen Unterrichtsplan für Kunstschulen, der die pädagogisch-praktische Anwendung der Hildebrand-Cornelius'schen Lehren vorsieht, hat Cornelius gegeben in seiner «*Kunstpädagogik*», in unseren Augen das beste Buch, das je über diesen Gegenstand geschrieben worden. Leider haben sich die darin vertretenen Lehren, die grundlegend sein sollten bei allem künstlerischen Unterricht, in öffentlichen Schulen noch fast nirgends durchgesetzt, so sicher ihnen auch die Zukunft gehört. Nach wie vor wird in völlig sinnloser und alles künstlerische Gefühl abtötender Weise vor der Natur abgezeichnet, statt aus der Vorstellung gearbeitet; als ob es darauf ankäme, «Aug und Hand zu üben» und ein möglichst genaues Abbild des als Vorlage dienenden Naturgegenstandes zu erzielen! Wo es doch

einzig darauf ankommt, durch die zeichnerische oder plastische Gestaltung von Gesichtssinneseindrücken « Erkenntnisse » im wahren Wortverstande zu gewinnen, Erkenntnisse von der sichtbaren Welt, die eben auf keinem andern Wege gewonnen werden können, als auf dem der künstlerischen Gestaltung aus der Vorstellung.

* * *

Das letzte bedeutende Werk, das in grundsätzlich gleicher Einstellung wie die bisher besprochenen sich mit den Problemen der künstlerischen Gestaltung befasst, ist die « *Theorie der bildenden Kunst* » von Gustav Britsch. Leider konnte der zu früh verstorbene Verfasser seiner Theorie nicht mehr selbst die endgültige Form geben. Nach seinem Tode aber hat Egon Kornmann, sein langjähriger Schüler und Mitarbeiter, des Lehrers Gedanken in zusammenfassender Lehre dargestellt und so ein höchst verdienstvolles Werk geschaffen; waren doch bis dahin die wichtigen Einsichten Gustav Britschs nur einem kleinen Kreise von Eingeweihten bekannt geworden. — Fiedler und Hildebrand finden wir merkwürdigerweise in dem Buche nirgends genannt, so unzweifelhaft auch Britsch von ihnen ausgegangen ist. — Auch für Britsch ist das wesentliche am Kunstwerk die « besondere Art geistiger Leistung, die aufzufassen ist als eine geistige Verarbeitung der Erlebnisse des Gesichtssinnes. Diese unmittelbare — also nicht begriffliche — geistige Verarbeitung von Gesichtssinneserlebnissen führt zu geistigen Zusammenhängen auf diesem Gebiet, zu Beurteilungen, zu Erkenntnissen über Gesichtssinneserlebnisse ». Künstlerisches und wissenschaftliches Erkennen sind insofern vergleichbar, als es sich bei beiden um die geistige Verarbeitung eines bestimmten Materials auf einem bestimmten Denkgebiet handelt. In beiden Fällen werden Urteile gefällt und in einer allgemeingültigen Form verwirklicht; das begrifflich-wissenschaftliche Denken führt zur Begriffs- und Theorienbildung, das künstlerische Denken, als ein Urteilen über Gesichtssinneserlebnisse, zum Kunstwerk. Und wie eine wissenschaftliche Theorie die Erscheinungen er-

klärt und nicht etwa bloss abbildet, so bildet auch das Kunstwerk nicht einfach gewisse Gesichtssinneserlebnisse ab; vielmehr werden diese in ganz bestimmter Weise verarbeitet und erhalten dadurch den Wert von Urteilen über die sichtbare Welt.

Reine Kunstwissenschaft ist Erkenntnistheorie des künstlerischen Erkennens; sie hat die ganz besonderen Denkbedingungen aufzuzeigen, als deren Verkörperung das Kunstwerk aufzufassen ist. Reine Kunstwissenschaft wäre als Erkenntnistheorie die Vorstufe zu einer angewandten Kunstwissenschaft, welche die Aufgabe hätte, das einzelne Kunstwerk auf seinen künstlerischen Tatbestand hin zu untersuchen und zu zeigen, auf welcher künstlerischen Denkstufe es steht. Damit würde Kunstgeschichte zur Geschichte des künstlerischen Erkennens. Britsch zeigt, wie sich das künstlerische Denken ganz analog dem begrifflichen entwickelt. Wie das Kind mit seinem ersten Laut « ada » seine Mutter, seinen Vater, seinen Ball etc. bezeichnet, d. h. irgend einen Zusammenhang abgrenzt gegen gleichgültige Umgebung, so bedeutet auch das Gekritzel des Zweijährigen die Abgrenzung eines Gemeinten gegen Nichtgemeintes; ein erster Schritt zur Eroberung der sichtbaren Welt! Durch weitere Unterscheidungen innerhalb des einmal Gemeinten, durch neue Urteile, gelingt es, die Wirklichkeit immer schärfer zu erfassen. Verfolgen wir diese Entwicklung, so zeigt sich, dass der « Gegenstand der Darstellung » sich überhaupt erst mit der wachsenden Beurteilungsmöglichkeit bildet « als ein Produkt der künstlerischen Denkmöglichkeit, dass nicht umgekehrt die Zeichnung entsteht als « Darstellung » eines an sich gegebenen Gegenstandes ».

Kunstwerke sind aufzufassen als Verwirklichungen von Denkmöglichkeiten über sichtbare Zusammenhänge und unterscheiden sich, ihrem Werte nach, je nach der Denkstufe, auf welcher die Verwirklichung gelungen ist. Diese Denkstufen aufzuweisen, ihre logische Verknüpfung darzustellen, zu zeigen, wie eine spätere Stufe die früheren zur Voraussetzung hat, etc., wäre die Aufgabe einer reinen Kunstwissenschaft.

Jedoch können auf jeder Stufe vollwertige Kunstwerke entstehen, die ihren Wert auch dann nicht verlieren, wenn Verwirklichungen auf höheren Denkstufen möglich werden. Innerhalb der Denkmöglichkeiten ihrer Stufe drücken sie allgemein gültige Urteile über sichtbare Zusammenhänge aus und erhalten damit einen selbständigen Wert. Das aegyptische Relief ist künstlerisch nicht wertlos geworden, weil das spätere griechische eine höhere Denkstufe erreichte. Das aegyptische Relief ist die vollkommene Gestaltung der sichtbaren Welt unter der Voraussetzung ganz bestimmter Denkbedingungen.

Wir können für unseren Zweck von einer eingehenden Darstellung der Theorie Britschs absehen; umsomehr, als diese nur durch Bilderbeispiele ganz deutlich werden könnte. Nur soviel sei festgehalten: Auch die Theorie von Britsch zeigt uns, wie aussergewöhnlich fruchtbar der Fiedlersche Standpunkt im Kunstproblem ist, wie er geradezu neue Wissenschaften erschliesst und wie er namentlich auch der Kunstpädagogik neue Wege bahnt. «Bildende Kunst ist Erkenntnis für's Auge», — vielleicht der bedeutendste Gedanke, der je in eines Kunsttheoretikers Gehirn aufleuchtete!

## § 5. DER GROSSE EINWAND.

Im Bestreben, die von Marées inspirierte, von Fiedler begründete, von Hildebrand voll entwickelte, von Cornelius und Britsch weiter ausgebaute Kunstlehre in ihrer Einheit und Eigenart klar hervortreten zu lassen, haben wir es bisher vermieden, unsere Darstellung mit kritischen Einwänden zu durchsetzen. Jetzt aber, wo sich die logische Schlinge um unsere zögernde Zustimmung immer enger zuzieht und es für sie scheinbar keinen Ausweg mehr gibt, jetzt fassen wir all' unsere Einwände zusammen und spielen aus:

*Und Rodin!?*

Soviel ist auf den ersten Blick klar: Rodin befolgt das Kunstgesetz nicht. Was folgt daraus? Dass sein Werk nicht Kunst ist? — Ein unentwegter Anhänger Hildebrands muss auf Grund der Kunstlehre diese doch ganz offenbare Lästerung unterschreiben. — Wenn aber das Werk Rodins nicht Kunst ist, was ist es dann? Blosser Naturabklatsch ist es doch auch nicht; ja, die meisten Arbeiten Rodins sind vom Naturvorbild viel weiter entfernt als die Werke Hildebrands. Blicken wir zurück. Worauf gründet sich eigentlich der Satz: Kunst ist Erkenntnis für das Auge? Im letzten Grunde doch auf nichts anderes als auf die Forderung, dass das Kunstwerk objektive Merkmale aufweisen müsse, durch die es als ein Werk sui generis von andern, beliebigen Gegenständen sich unterscheide. Diese Merkmale hatte Fiedler entdeckt in bestimmten Zusammenhängen, die das Werk zu einem selbständig Sichtbaren machen. Solche Zusammenhänge gibt es tatsächlich; sie können in der darstellenden Tätigkeit gestaltet, in einem Stoff verwirklicht werden und machen dann das Werk zu einem Gegenstand, der Erkenntnis für's Auge ist. Ja, es besteht kein Zweifel, dass eine Überfülle hoher Kunstwerke aller Zeiten und Völker in diesem Sinne gestaltet ist.

Gibt es aber nicht künstlerische Gestaltung, die sui generis, aber nicht Erkenntnis für das Auge ist? Es gibt Werke — und dazu gehören die Rodins — die ganz unzweifelhaft nicht ein selbständig Sichtbares sein wollen und die uns trotzdem etwas vermitteln, was weder ein Naturgegenstand noch eine blosse Naturnachbildung uns geben können; es sind ebenfalls Werke eigener Art; denn sie können auf keinem andern Wege als dem der plastischen Gestaltung zu Stande kommen. Weshalb sollten wir sie nicht Kunstwerke heissen? — Im weitern Verlauf unserer Untersuchung wollen wir versuchen, das besondere Gestaltungsprinzip der Kunst Rodins herauszustellen. Das ist nun freilich keine leichte Aufgabe: Rodin hat keine Kunstlehre hinterlassen; ihm lag mehr am Schaffen als am Lehren. Nur in seinem « Testament », den « Kathedralen Frankreichs », finden sich verstreut Bemerkungen über die praktische Arbeit des Bildhauers. Sodann haben uns Freunde und Verehrer, die jedoch meistens nicht ausübende Künstler waren, Gespräche und Äusserungen des Meisters überliefert. Ob diese Laien den Meister auch wirklich verstanden und seine Worte sinngemäss überliefern, ist leider oft fraglich. In den unzähligen Werken über ihn findet sich fast gar nichts, was uns unsere Aufgabe erleichtern hönnte; meist spiegelt diese Literatur mehr den Geist des Schreibers als den des Künstlers. So sind wir in der Hauptsache auf das plastische Werk selbst verwiesen; nur indem wir uns hineinversenken und es nachgestaltend erleben, können wir sein Wesen erfassen.

II.

# Auguste Rodin.

## § 1. WAS ER UNS BEDEUTET.

« Un Moi aux prises avec la Nature. »
(Geffroy).

In Rodin sehen wir die grösste schöpferische Kraft, die sich seit Michelangelo bildhauerisch ausgewirkt hat. Rodin, c'est Michel-Ange avec quatre siècles de misère de plus, hat Gustave Geffroy treffend gesagt. Schon heute ist sein Name Symbol einer geistigen Welt, wie der des grossen Florentiners, wie der Phidias'. Seit Michelangelo hat kein Bildhauer so Vielen so Vieles gegeben. Ist es da nicht schulmeisterliche Vermessenheit, wenn wir mit der Elle Hildebrands an sein Werk herantreten? Erscheint angesichts dieses Werkes nicht alle Theorie öde, grau, unfruchtbar? Was ist uns denn Hildebrand, gemessen an Rodin? — Doch wir wollen ja gar nicht messen, kunstrichterlich urteilen! Ob der eine als Persönlichkeit im Ganzen grösser ist als der andere, berührt unsere Frage nicht. Wir sehen sie als Vertreter zweier im Grunde verschiedener Arten der plastischen Gestaltung; über diese in's Klare zu kommen, ist unser Ziel.

Eines ist gewiss: Rodins Werke wirken mit einer Kraft und Wucht ohnegleichen; jeden Tag können wir es auf's Neue erfahren. Was aber ist der Grund dieser Wirkung? Um diese Frage kommt kein Bildhauer herum.

Rodin ist Stockfranzose, Pariser. Er hat wohl fremde Länder bereist, aber ausserhalb Frankreichs hält er es nie lange aus; die Luft ist ihm überall zu dick. Er kann nur atmen in der

hellen, klaren, leichten Luft Frankreichs. Paris ist ihm ganz selbstverständlich die Hauptstadt der Welt. Doch allen Anregungen steht sein weiter Geist offen; wie im Brennglas zerstreute Strahlen sich sammeln zu vervielfachter Wirkung, so verschmelzen in Rodins Geist scheinbar sich feindliche Formenwelten zu neuen Gebilden von gesteigerter Kraft. Was lässt sich in seinem Werk an « Einflüssen » nicht alles nachweisen; er hat das letzte Wort mancher Entwicklung und Überlieferung gesprochen! Seine Kunst ist ein Ende: Rodin réalise tardivement le romantisme de la statuaire: quelques natures l'avaient entrevu, Rude, Clésinger, Carpeaux, Barye; aucun artiste n'avait encore été plus résolument farouche, aucun n'avait encore violenté plus audacieusement la forme pour en extraire de l'âme. C'est ainsi qu'il faut envisager l'art fruste et mouvant de Rodin. (R. Bouyer).*) Aber Rodins Kunst ist auch ein Anfang: De conventionnelle, la sculpture s'est faite expressive. Depuis vingt ans, depuis Rodin, elle traverse une révolution shakespearienne. (L. Riotor).**)

Wenn wir den Einflüssen nachgehen, die in Rodins Werk spürbar sind, so sehen wir, dass er in seiner ersten Schaffenszeit eine Formenentwicklung zu Ende führt und abschliesst, die anfängt mit den florentinischen Bronzebildnern Rustici und Ghiberti und über Donatello weiterführt zu Michelangelo und Benvenuto Cellini. Im Johannes, den Bürgern von Calais, in den vielen grossen Figuren, die aus dem Entwurf zum Höllentor sich selbständig entwickelt haben, sind die Formgedanken der italienischen Renaissance ohne weiteres erkennbar.

Eine andere Entwicklungreihe, die Rodin zum Abschluss gebracht hat, führt von Bernini über die französische Rokokoplastik zu Barye und Carpeaux; dahin gehören vor allem eine grosse Anzahl von Büsten; in Houdon sah Rodin immer ein unerreichtes Vorbild. Später waren es die Griechen und vor allem die französischen Gotiker, deren Schaffen auf seine eigene Kunst tiefste Wirkung ausübte.

*) und **) Aus: Auguste Rodin et son Oeuvre, recueil d'articles. Paris, 1900. Editions de « La Plume ».

Aber, — was helfen uns alle Nachweise von Einflüssen, Abhängigkeiten, überkommenen Formgedanken? Was ist erklärt, wenn wir zeigen, dass die Bürger von Calais irgendwo Verwandte haben, dass der Täufer auf Rustici und Donatello, der Denker auf Michelangelo zurückweist? Allen andern stand es ja auch frei, auf Rustici, Michelangelo, die Gotiker zurückzugehen und viele haben es getan; aber nur Rodin hat Werke, Werte geschaffen, denen Symbolkraft innewohnt und die der Ausdruck eines ganzen Zeitalters sind.

Vor allem ist Rodin eine Naturkraft, ein Genie. Seine Schöpferkraft, die Wucht seiner Gestaltung, seine überquellende Phantasie konnte er von keinem andern entlehnen. Die Macht seiner Persönlichkeit, die in der kleinsten Tonskizze, der flüchtigsten Zeichnung sich ausspricht, sie gehört ihm allein. Und wichtiger als alles, was er von seinen Vorgängern lernen konnte, war ihm die Versenkung in die Natur; keiner hat seit Michelangelo so aus ihrem Innersten geschöpft wie er. Où ai-je compris la sculpture? Dans les bois, en regardant les arbres; sur les routes, en observant la construction des nuages; dans l'atelier, en étudiant le modèle; partout, excepté dans les écoles. Ce que j'ai appris de la nature, j'ai tâché de le mettre dans mes œuvres. C. p. 6.

Und nun diese, das Geheimnis seiner bildhauerischen Gestaltung blitzartig beleuchtende Bemerkung: *L'intelligence dessine, mais c'est le cœur qui modèle;* C. p. 135. Wer denkt da nicht an Pascals: Le cœur a ses raisons que la raison ne connaît point!

Hier liegt der Schlüssel zum Verständnis der Form Rodins: Sie will nicht Erkenntnis sein, auch nicht « sichtbare » Erkenntnis; Rodin tritt der Natur nicht als Erkennender gegenüber, sondern er versenkt sich in sie wie ein Mystiker; so versteht er den innern Sinn ihrer Formen, ihres Formschaffens; der aber lässt sich nur fühlend, nicht erkennend erfassen. Rodins Form ist aus dem Gefühl geworden, sie ist kein « Urteil über Gesichtssinneserlebnisse ». Er bildet Natur nicht nach, er baut nicht « sichtbare Wirklichkeit » auf, er *ist* Natur, wenn er schafft.

Leider ist der Begriff «Expressionismus» schon mit Beschlag belegt, sonst würden wir Rodins Art der Gestaltung «expressionistische» Gestaltung nennen.

Damit widersprechen wir nun freilich der landläufigen Auffassung auf's schärfste. Diese sieht ja in Rodin gerade den Hauptvertreter des bildhauerischen Impressionismus, des sogenannten malerischen Stils. Dass diese Auffassung wohl den Schein, nicht aber die Sache für sich hat, hoffen wir im Weiteren klar aufzeigen zu können. Zwar sind nicht alle Werke Rodins streng nach dem gleichen Gestaltungsprinzip gebildet. Ein so beweglicher Geist wandelt sich oft, versucht alles, schafft immer wieder Neues. Es gibt impressionistische Werke von Rodin, zweifellos, ja in gewissen Arbeiten der Spätzeit liesse sich sogar das Fiedler-Hildebrand'sche Kunstgesetz nachweisen. Uns aber kommt es darauf an, das grundeigenste Gestaltungsprinzip seiner Kunst herauszustellen, so wie wir es in den Werken seiner stärksten Kraft erkennen, in den Bürgern von Calais, und vor allem im Balzac, in dem wir den Gipfel seiner Kunst, ja eines der mächtigsten Bildwerke aller Zeiten erblicken.

Wir glauben unser Ziel am besten zu erreichen, wenn wir die wichtigsten von Rodins Werken auf ihre plastische Gestaltung hin untersuchen und ihnen Hildebrands Lehre gegenüberstellen. Wir werden so bald erkennen, dass seine stärksten Werke in reliefmässiger Gestaltung gar nicht möglich sind, d. h., dass die besonderen Wirkungen, die von Rodins Arbeiten ausgehen, nur zu Stande kommen, weil seine Werke nicht auf selbständige Sichtbarkeit hin gebildet sind. Später, wo sie «Erkenntnis für's Auge» sind, verlieren sie die ganz eigentümliche Ausdruckskraft, welche den Arbeiten seiner Vollkraft eigen ist. Wir werden aber auch sehen, dass die Werke, denen sein besonderes Gestaltungsprinzip innewohnt, selbst wenn sie ausserdem noch einheitlich sichtbar gestaltet wären, — was bei einigen nicht von vornherein unmöglich war, — dadurch doch keineswegs an Wirkung gewinnen würden; denn ihre besondere, eigentlichste Wirkung trifft gar nicht das Auge,

sondern, schon jetzt sei's gesagt, dieses gleichsam als Brücke benützend, unser *Körpergefühl.*

*Rodins Gestaltung bezweckt nicht Erkenntnis für's Auge, sondern Übertragung von Körpergefühl!*

Versenken wir uns schauend in seine Werke, lassen wir deren Form, die nicht äusserlich das Vorbild nachbildet, sondern von innen naturhaft, organisch gewachsen ist, auf uns wirken, so kommt diese Übertragung auf uns zu Stande. Rodin fordert also vom Beschauer etwas, nämlich die Fähigkeit zur Versenkung, während Form, die Erkenntnis im Sinne Hildebrands ist, uns ohne weiteres «geschenkt» ist. Dafür gibt uns aber die Rodin'sche Form auch mehr als die Hildebrand'sche: Gesteigerte Natur, hundertfach gesteigertes Naturerleben.

Rodin, c'est l'esprit en rut!

(J. Dolent).

## § 2. JOHANNES DER TÄUFER. (Darstellung der Bewegung.)

Der Johannes ist das erste grosse Werk, in dem die Eigenart des Künstlers zum klaren Ausdruck gelangt. Wohl hatte schon der ein Jahr früher geschaffene « Mensch des ehernen Zeitalters » Rodins werdende Persönlichkeit angezeigt, ungeheures Aufsehen erregt und zu den wildesten Kämpfen für und wider den Künstler geführt; aber heute, aus der Entfernung gesehen, ist uns diese Arbeit doch mehr ein grosses Versprechen als schon ein erreichtes Ziel. Die Figur des Johannes aber zeigt uns Rodin im Vollbesitz der Mittel, mit denen er fortan auf Jahre hinaus seine innere Welt gestaltet. Es ist die Figur eines weit ausschreitenden Mannes, von einer meisterhaften Beherrschung der Bewegung und des anatomischen Tatbestandes. Diese funktionalen Zusammenhänge sind nun aber keineswegs als Raumwerte im Hildebrand'schen Sinne gestaltet, obgleich dies bei der verhältnismässig einfachen Bewegung leicht möglich gewesen wäre. Die Figur zeigt keine Ansichtsseite, die sich als solche ohne weiteres kundtäte. Trotzdem ist der Eindruck von Leben und Bewegung überaus zwingend. Wie kommt er zu Stande?

Erinnern wir uns vorerst, dass Hildebrand im Bestreben, alle bildende Kunst unter das Kunstgesetz der selbständigen Sichtbarkeit zu bringen, auch für die Vollplastik die Forderung einer als Hauptansicht wirkenden Vorderfläche aufgestellt hat: Die Vollplastik habe sich aus dem Relief, dieses aus der Zeichnung entwickelt. — Dagegen lässt sich einwenden, dass zwar das Relief und die Zeichnung gebieterisch einen bestimmten Standpunkt des Betrachters fordern müssen, um überhaupt gesehen zu werden, die Rundfigur dies jedoch zum mindesten nicht mit derselben Bestimmtheit fordert noch fordern muss. Es steht dem Beschauer ja durchaus frei, um sie herum zu

gehen; um eine Zeichnung dagegen kann er weder herumgehen, noch « herumgetrieben » werden. Im Wesen der Zeichnung und des Reliefs liegt es beschlossen, dass sie von einem bestimmten Standpunkt aus sich ganz erschliessen müssen; eine Rundplastik kann das wohl auch, braucht es aber nicht. Wird eine Zeichnung oder ein Relief von der Ansichtsseite her nicht klar, so liegt nicht einmal die Möglichkeit vor, durch begriffliche Verknüpfung mit andern Ansichten diese Klarheit zu gewinnen. Sie liegt aber vor bei Rundfiguren. Freilich ist diese « Erkenntnis » dann keine « sichtbare »; aber es ist doch eine Erkenntnis des dargestellten Gegenstandes, die man von einer Zeichnung oder einem Relief überhaupt nicht erlangen kann.

Rodin hat nun hier, wo es sich um Darstellung eines Bewegten handelte, die einheitliche Gestaltung absichtlich vermieden und zwar, wie aus einem Gespräch mit Gsell klar hervorgeht, aus dem Grunde, weil er den Eindruck der Bewegung gerade dadurch zu erzielen sucht, dass er die Glieder der Figur so anordnet, dass sie das Auge in einem zeitlichen *Nacheinander, nicht* in einem gleichzeitigen *Nebeneinander* aufnimmt; er will also zweckbewusst den einheitlichen Eindruck vermeiden.

« Notez d'abord que le mouvement est la transition d'une attitude à une autre. — Le statuaire contraint, pour ainsi dire, le spectateur à suivre le développement d'un acte à travers un personnage. Dans l'exemple que nous avons choisi, les yeux remontent forcément des jambes au bras levé, et comme, durant le chemin qu'ils font, ils trouvent les différentes parties de la statue représentées à des moments successifs, ils ont l'illusion de voir le mouvement s'accomplir. » Gs. p. 76, 78.

Wir haben es also weder mit der photographisch « richtigen » Wiedergabe der Bewegung zu tun, noch mit der einheitlich sichtbaren Gestaltung des Bewegungsmotivs, vielmehr soll in einem Nacheinander von Gesichtseindrücken die dargestellte Bewegung vom Beschauer nacherlebt werden. Rodin hat in unzähligen Figuren und Gruppen dieses Prinzip zur Darstellung der Be-

wegung angewendet und damit Bewegungseindrücke erzielt wie kaum einer vor ihm.

Freilich muss zugegeben werden, dass solche Gestaltung nur da möglich ist, wo das Werk nicht als Teil eines grössern architektonischen Ganzen gedacht ist. Nur wo es unabhängig dasteht, wo es ein eigenes Kraftzentrum darstellt, das mit nichts als mit dem Beschauer in Zusammenhang steht, kann dem Künstler solche Gestaltung erlaubt sein. Rodins Plastik ist nicht eine ancilla Architecturae.

Man kann einen grossen Teil der Kunst Rodins auffassen als ein Ringen um den Ausdruck der Bewegung mit plastischen Mitteln. Darin ist er freilich nicht der erste. Schon die Bildhauer von Ur haben eine aussergewöhnliche Begabung zur Beobachtung komplizierter Bewegungen bewiesen und in ihrer Darstellung eine Meisterschaft erreicht, die bis auf den heutigen Tag unübertroffen geblieben ist. Später haben die Griechen in den vielen Gigantomachien und Kampfscenenfolgen, mit denen sie die Tempelfriese umzogen, Grossartiges geleistet. Auch bei den Aegyptern, Indern und Chinesen finden sich bedeutende Leistungen. Fast immer haben sich diese Künstler zur Darstellung starker Bewegungen der Reliefdarstellung bedient und zwar deshalb, weil ihre Plastik immer in Verbindung mit Architektur stand und dieser untergeordnet war. Ja sogar dort, wo sie bewegte Figuren in Rundplastik darstellten, blieben sie meistens dem Reliefgesetz treu.

Wenn wir ein Bewegtes wahrnehmen, so wird immer unser Muskelgefühl angeregt; aber erst wenn die Anregung eine gewisse Stärke erreicht hat, wird uns das, was wir sehen, auch wirklich zum Erlebnis. Wir sehen eine Bewegung meist lange bevor wir sie miterleben. Das Muskelgefühl aber wird nur schwach angeregt durch eine Darstellung, in der uns ein Bewegtes einheitlich sichtbar gegeben ist, d. h., wo wir mit einem Blick des Ganzen habhaft werden können. Solche Darstellung befriedigt wohl das Auge, aber das Muskelgefühl wird durch sie nicht geweckt. Dieses wird vielmehr erst stark angeregt durch die Art der Darstellung, wie sie Rodin geübt hat. Die

Frage ist nur, ob wir, lebensvoller Darstellung der Bewegung zu Liebe, auf einheitlich sichtbare Gestaltung verzichten dürfen? Der, dem alle bildende Kunst einzig und allein Gestaltung für die Bedürfnisse des Auges bedeutet, wird natürlich entschieden Nein sagen; wir aber bekennen uns hier zu Rodin. Wir glauben, dass gerade die Rundplastik, die nicht wie das Relief gebieterisch eine Hauptansicht verlangt, zur Darstellung der Bewegung ganz besonders geeignet ist, weil der Künstler durch sie auf das Muskelgefühl mit einer Eindringlichkeit zu wirken vermag, wie das bei einheitlich sichtbarer Gestaltung ganz unmöglich ist. Ja, so ketzerisch es klingen mag: selbst Michelangelo, der immer dem Reliefgesetz gemäss gebildet hat, hat die Lebendigkeit der Bewegung nicht erreicht, wie sie die besten Werke Rodins zeigen.

Damit soll natürlich nicht behauptet sein, dass im Relief, in der Malerei und Zeichnung nicht auch Bewegungsdarstellungen von grösstem Reichtum und Fülle möglich seien, wozu ja unzählige Beispiele vorhanden sind. Aber die Rundplastik hat etwas vor diesen Darstellungen voraus, weil sie den Beschauer nicht auf einen Standpunkt beschränkt und so auf das Muskelgefühl viel eindringlicher zu wirken vermag.

Hier sehen wir also das Kunstgesetz zum ersten Male bewusst durchbrochen und wir geben Rodin recht, wenn er sagt: « Quand, après mûre réflexion, vous aurez posé en matière d'art les prohibitions les plus raisonnables, vous pourrez légitimement reprocher aux médiocres de ne s'y point soumettre, mais vous serez tout surpris d'observer que les génies les enfreignent presque impunément. » Gs. p. 280.

## § 3. DIE BÜRGER VON CALAIS. (La science du modelé.)

Im Jahre 1884 erhält Rodin den Auftrag, ein Denkmal zu schaffen für die sechs heldenhaften Bürger der Stadt Calais, von denen überliefert ist, dass sie freiwillig den Tod durch Feindeshand erleiden wollten, damit ihrer Mitbürger Leben und Gut verschont bleibe. Die Geschichte stammt aus der Chronik von Froissart: Der König Eduard von England belagert die Stadt, hungert sie aus. Alle Gegenwehr hilft nichts; der Franzosenkönig vermag seine Stadt nicht zu entsetzen. Man entschliesst sich endlich, mit dem Feinde zu unterhandeln. Da fordert der englische König, dass sechs der angesehensten Bürger, barfuss und barhaupt, einen Strick um den Hals, ihm die Schlüssel der bezwungenen Stadt ins Lager bringen; mit ihrem freiwilligen Tode sollten sie der Mitbürger Schonung erkaufen. — Alle Glocken der Stadt läuten, während in der Stadthalle dem versammelten Volk die grausame Forderung kund getan wird. Tränen und Schluchzen! Da steht auf als erster der reichste Bürger der Stadt, Eustache de St.-Pierre, ein Greis von achtzig Jahren. Er hat abgeschlossen auf Erden und ist bereit, den Opfertod zu sterben. Andere folgen seinem Beispiel; zuletzt tritt gar ein Jüngling vor, auch er ist heldenmütig bereit, sein Leben der Vaterstadt zu opfern. Unter Wehklagen und Jammern der Ihrigen nehmen sie Abschied. — Im englischen Lager angelangt, will sie der unmenschliche König dem Henker übergeben. Doch das Herz der Königin ist gerührt ob so grossen Opfermutes. Ihre Tränen und Bitten erweichen den Gatten und auf dem Richtplatz, wo die Galgen schon aufgerichtet sind, wird ihnen die Freiheit wiedergeschenkt.

Rodin stellt die sechs Bürger dar, wie sie schweren Schrittes dem Lager der Feinde zuschreiten, hinter sich die trauernde Stadt, vor sich den sichern Tod. Auf dem Rathausplatz wollte er die Gruppe aufstellen, fast zu ebener Erde, mitten unter dem Volk; er meinte, so müsste das Beispiel der Helden immer lebendig

bleiben. Statt dessen hat man die Figuren im Stadtpark von Calais auf einen ganz hohen Sockel gehoben, wodurch ihre Wirkung natürlich verfehlt wird. Nur wo die Gruppe tief steht, so wie sie Rodin von allem Anfang an gedacht hatte, kommt die wahrhaft erschütternde Wirkung des Werkes zu Stande.

Diese Wirkung ist nun wiederum keine « künstlerische » im Sinne Hildebrands. Von Gestaltung auf selbständige Sichtbarkeit ist gar keine Rede. Nicht nur ist die Gruppe als Ganzes nicht einheitlich aufgebaut, sondern auch die einzelnen Figuren sind keineswegs im Sinne der Reliefauffassung durchgebildet. Von keiner Seite wird man weder der Gruppe als Ganzem noch einer einzelnen Figur auf einen Blick habhaft; — ein Schulbeispiel für den Fall, wo der Beschauer um das Werk « herumgetrieben » wird! Freilich kommt auch kein beruhigender, harmonischer Eindruck zu Stande, wie das Hildebrand rühmt von Werken, die im Sinne des Reliefs gestaltet sind; das Gegenteil ist der Fall. Der Eindruck ist nicht: verklärte Natur, sondern wildgesteigerte Wirklichkeit. Ja, mit beinahe rohen Mitteln wird auf uns eingewirkt. Rodin will uns zwingen, die schwüle, erregte Stimmung, die ganze Flut heftiger Gefühle, in welche die Gruppe eingetaucht ist, zu erleben und dazu sind ihm alle Mittel recht. Aber, — und das ist das Wichtige: er erreicht seinen Zweck auch! Keiner kann sich der Ergriffenheit erwehren, die ihn vor diesem Werke überfällt. Die Schauerlichkeit der Stunde packt uns unwiderstehlich, schüttelt uns.

Diesem Werk Rodins ist, wie so vielen andern, vorgeworfen worden, dass es « literarisch » sei. Über diesen Vorwurf hat sich der Künstler zu Gsell so geäussert:

« Il n'y a point de règle, à mon avis, qui puisse empêcher un statuaire de créer une belle œuvre à sa guise. Et qu'importe que ce soit de la sculpture ou de la littérature, pourvu que le public y trouve profit et plaisir? Peinture, sculpture, littérature, musique, sont plus proches les unes des autres qu'on ne le croit généralement. Elles expriment toutes les sentiments de l'âme humaine en face de la nature. Il n'y a que les moyens d'expressions qui varient.

Mais si un sculpteur parvient par les procédés de son art à suggérer des impressions que procure d'ordinaire la littérature ou la musique, pourquoi lui chercherait-on chicane? Un publiciste critiquait dernièrement mon Victor Hugo du Palais Royal en déclarant que ce n'était pas de la sculpture, mais de la musique. Et il ajoutait naïvement que cette œuvre faisait songer à une symphonie de Beethoven. Plût au ciel qu'il eût dit vrai! » Gs. p. 202.

So viel steht fest: Auch die Bürger von Calais sind kein Werk, in dem Funktionswerte der Erscheinung als Raumwerte gestaltet sind. Dies beruht natürlich nicht darauf, dass Rodin zu solcher Gestaltung nicht befähigt gewesen wäre! Das können wir im Ernste schlechterdings nicht annehmen. Vielmehr glauben wir, dass die ganz bestimmte Wirkung, um die es Rodin zu tun war, durch reliefmässige Darstellung überhaupt nicht zu erzielen war. Um die Gruppe einheitlich sichtbar zu gestalten, hätte er sie auseinander ziehen müssen, etwa so, wie das auf Gruppenbildern von Hodler zu sehen ist, (« der Tag », « die Lebensmüden » etc.) oder aber die Darstellung hätte Relief bleiben müssen. Dies aber wollte Rodin nicht; der Beschauer sollte um sie herumgehen, sie aus der Nähe betrachten, er sollte gar nicht auf eine oder zwei bestimmte Ansichtsseiten verwiesen sein. Die Gruppe ist ein eigenes Kraftzentrum; sie ist nicht gedacht als abhängig von einem grössern architektonischen Ganzen. Am architektonischen Gesamtbild ist Rodin hier viel weniger gelegen, als am wuchtigen Ausdruck der bestimmten seelischen Stimmung, die er uns aufnötigen will. — Für Hildebrand fängt die künstlerische Wirkung erst dort an, wo der dargestellte Gegenstand nicht mehr als ein Kubisches, sondern als ein Flächiges wirkt. Hier aber ist die flächige Wirkung gar nicht angestrebt, weil sie den beabsichtigten Eindruck aufgehoben hätte. Mit welchem Recht sollten wir das unkünstlerische Wirkung heissen, da der Zweck doch erreicht wird? Ein Zweck, der nicht ausserhalb der Kunst liegt, da er nur auf dem Wege der plastischen Gestaltung, nicht aber durch Naturabguss oder blosse Naturnachahmung erreicht werden kann! Oder will einer etwa behaupten,

die Bürger von Calais seien nichts als ein Naturabklatsch, ihre Wirkung die von Wachsfiguren?

Rodin gibt nicht die stille Zusammengehörigkeit der Raumwerte; einzig die Stimmung, die über dem Ganzen schwebt, hält die Gruppe als Einheit zusammen.

Hildebrand verwirft bekanntlich auf's Schärfste eine Gruppengestaltung, deren Einheit bloss auf den Funktionswerten beruht, wie das hier der Fall ist In den allermeisten Fällen wirkt solche Gestaltung allerdings unkünstlerisch, roh, wirkt als blosser Naturabklatsch, ist vielfach nichts als Protzen mit virtuosem technischen Können; man denke an den Farnesischen Stier, das Berner Weltpostdenkmal, die vielen geradezu peinlichen Gruppen auf dem Monumentale in Mailand. Aber auch hier gilt: Si duo faciunt idem, non est idem! Wo gibt es in der Geschichte der Rundplastik eine Gruppe, die mit annähernd gleicher Kraft und Wucht den Beschauer erfasste? Höchstens bei Guido Mazzoni da Modena finden wir ähnliches. Rodin hat die Regel gesprengt, weil das, was er zu sagen hatte, so wie die Regel es vorschreibt, nicht zu sagen war.

Sehen wir zu, welches das Gestaltungsmittel ist, mit dem Rodin die unerhörte Wucht des Eindrucks erzielt und ziehen wir alles ab, was man im Sinne Hildebrands « Funktionswerte » nennen kann, so bleibt uns das, was Rodin « la science du modelé » genannt hat.

Bedenken wir vorerst, dass nach Hildebrand der Eindruck, den wir von einer Figur erhalten, die nicht im Sinne des Kunstgesetzes gestaltet ist, sich nicht wesentlich vom Natureindruck unterscheidet; so müsste es also auch hier sein. Das Werk Rodins aber widerlegt den Buchstaben der Theorie; denn niemals erhalten wir von einem Naturabguss oder einem Werk, welches das Vorbild bloss nachbildet, einen so starken Eindruck wie von diesen Figuren. Ein Abguss oder eine Kopie bleiben immer in der Wirkung hinter dem Natureindruck zurück. Die Rodin'sche Darstellung aber gibt ihn auf's Höchste gesteigert. Man betrachte nur die Hände! Eine Rodin'sche Hand ist mehr als eine gewöhnliche Hand, sie ist eine poten-

zierte Hand, sie gibt — sit venia verbo — das Handhafte schlechthin, und trotz Hildebrand wird diese Wirkung nicht erreicht durch « sichtbare » Gestaltung, nicht einmal durch besonders « richtige » Darstellung des Funktionszusammenhanges, vielmehr durch ein rein plastisches Mittel: La science du modelé. Erinnern wir uns, dass Hildebrand die Gesetze der plastischen Gestaltung aus dem Wesen unserer Raumauffassung abgeleitet hat: Gegenstände im Raum werden von vorn nach hinten « abgelesen ». Hierin liegt es auch begründet, dass bei Hildebrand das freie Heraushauen aus dem Stein der dem künstlerischen Vorstellen gemässe Verwirklichungsvorgang ist.

Beim Modellieren Rodins handelt es sich um einen gerade entgegengesetzten Vorgang. Hier wird das räumliche Gebilde als von Innen belebt vorgestellt. Der Künstler versetzt sich gewissermassen in's Innere seiner Figur und gestaltet deren Form von innen nach aussen. Ein anderes Raumerlebnis liegt zu Grunde. Der Raum wird nicht nur mit den Augen gesehen, sondern vor allem mit dem Körpergefühl erlebt. *Rodin'sche Figuren sind ein Appell an unser Muskelgefühl.* So gestaltete Form wirkt gesteigert, muss gesteigert wirken, weil sie gewissermassen unter innerem Druck steht. Daher die « Übertreibungen ». Ein gespannter Muskel, den der Künstler « sichtbar », als Erkenntnis für's Auge gestaltet, vermittelt dem Betrachter nicht das gleiche wie die Form, die der Künstler mit dem Muskelgefühl *erlebt* und als Anregung für das Muskelgefühl des Beschauers gestaltet. Jeder, dessen Muskelsinn entwickelt ist, kennt diesen Unterschied.

Geben wir uns den Anregungen hin, die von so gestalteter Form ausgehen, so werden uns Muskelgefühle gewissermassen suggeriert, wir erleben in unseren Körpergefühlen nach, was der Künstler vor uns erlebt und geformt hat. Hierin liegt auch der Grund, weshalb Rodin'sche Figuren nicht « ruhig » wirken können; das liegt viel weniger an dem Umstand, dass sie nicht sichtbar gestaltet sind, als an dem starken Anreiz, den unser Körpergefühl erfährt. Die Rodin'sche Formbehandlung und Formsteigerung (exagération de la forme) hat natürlich nichts

zu tun mit den bewussten, rein äusserlichen Formübertreibungen, wie sie die flachen Nachfahren Michelangelos etwa verübt haben, als welche uns kein gesteigertes Formerlebnis, vielmehr nur ein peinliches Gefühl vom Unverstand ihrer Urheber vermitteln. — Dass der Rodin'schen Formvorstellung als Verwirklichungsmittel nicht das Heraushauen aus dem Stein angemessen ist, liegt auf der Hand. Ihr entspricht vielmehr gerade das Modellieren in Ton, wo die Oberfläche von innen nach aussen erreicht wird. In seinen Gesprächen mit Gsell erzählt Rodin, wie er von einem älteren Arbeitsgenossen, Simon Constant, die « science du modelé » gelernt hat. Als Rodin mit dem Modellieren eines Blätterkapitäls beschäftigt war und dieses trotz sorgfältigster Arbeit nicht wirken wollte, sagte Constant zu ihm: « Rodin, tu t'y prends mal. Toutes tes feuilles se présentent à plat. Voilà pourquoi elles ne paraissent pas réelles. Fais-en donc qui dardent leur pointe vers toi, de sorte qu'en les voyant on ait la sensation de la profondeur. Souviens-toi bien de ce que je vais te dire. Quand tu sculpteras désormais, ne vois jamais les formes en étendue, mais toujours en profondeur... Ne considère jamais une surface que comme l'extrémité d'un volume, comme la pointe plus ou moins large qu'il dirige vers toi. C'est ainsi que tu acquerras la « science du modelé ». — J'appliquai ce principe à l'exécution des figures. Au lieu d'imaginer les différentes parties du corps comme des surfaces plus ou moins planes, je me les représentai comme les saillies des volumes intérieurs. Je m'efforçai de faire sentir dans chaque renflement du torse ou des membres l'affleurement d'un muscle ou d'un os qui se développait en profondeur sous la peau. Et ainsi la vérité de mes figures, au lieu d'être superficielle, sembla s'épanouir *du dedans au dehors* comme la vie même. » . . . Gs. p. 64.

Ein unentwegter Anhänger Hildebrands wird uns einwenden, dass die Anregung für unser Muskelgefühl zum Funktionalen gehöre und mit dem eigentlich künstlerischen Problem, als welches immer ein solches des Sehens sei, gar nichts zu tun habe. Zudem könnten einheitlich gestaltete Formen ebenso gut

Anregungen für unser Muskelgefühl enthalten. — Bis zu einem gewissen, jedoch bald erreichten Grade schon! Aber keine einzige im Reliefsinn gestaltete Rundplastik ist uns bekannt, die auch nur annähernd solche Anregungskraft für unser Körpergefühl enthielte, wie die aus einem andern Raumerlebnis geborene Formenwelt Rodins. Man kann nicht zugleich ein räumliches Gebilde «von vorn nach hinten ablesen» und es von innen, von seinem Mittelpunkt nach seiner Oberfläche hin erleben. Die Raumerlebnisse sind sich entgegengesetzt. Im ersten wird der Raum gesehen, im zweiten gefühlsmässig erfasst. Das erste nennen wir das statische, das zweite das dynamische Raumerlebnis. Der Myronsche Diskuswerfer, eine Meisterleistung im Sinne von Hildebrands Kunstlehre, lässt uns die Bewegung wohl sehen, aber nicht miterleben. Es reisst in unsern Armen nicht, unsere Gelenke spannen sich nicht. Man vergleiche damit den Balzac! Unser ganzer Körper gerät in Spannung angesichts dieses Werkes.

Schliesslich kommt es darauf an, dass einer kraftvoll sage, was er zu sagen hat; wie er es sagt, ist seine Sache. Dass aber Rodins Wort auf uns wirkt, darüber kann kein Zweifel bestehen, und zwar erreicht er seine Wirkung nicht auf dem Weg der sichtbaren Gestaltung. Solange aber keiner durch die Tat beweist, dass durch sichtbare Gestaltung das, was Rodin sagt, besser zu sagen ist, so lange soll auch keiner Steine auf ihn werfen.

## § 4. DER DENKER. (Die impressionistische Freilichtform.)

Die riesige Denkerfigur, die heute vor dem Pantheon steht, gehört zu jener Gruppe von Bildwerken, die hervorgegangen sind aus dem Entwurf für das Höllentor; in diesem Entwurf hatte Rodin, gleich einem Balzac und Zola, den Plan zu seiner comédie — oder vielleicht besser — tragédie humaine entworfen; in einer Überfülle von Reliefs, Gruppen und Einzelfiguren wollte er darin seine Weltanschauung plastisch darstellen. Inhaltlich ist diese Philosophie nicht besonders neuartig. Rodin steht ganz im Banne Michelangelos und Dantes. Das « lasciate ogni speranza » schwebt über dem Ganzen. An den meisten dieser Figuren ist klar zu erkennen, wie sehr Rodin noch innerlich voll der Figur Michelangelos ist. So stark hat er sich in dessen Welt eingefühlt, dass einzelne Gruppen, wie die « Schatten » etwa, ohne weiteres diesem zugeschrieben werden könnten. Sein ganzes Leben lang hat Rodin von diesem Höllentorentwurf gezehrt, immer wieder einzelne Gruppen und Figuren gross ausgeführt, wenn auch das Werk als Ganzes nie zur Ausführung gelangt ist.

Beim Anblick des Denkers überkommt uns sofort die Erinnerung an den Pensieroso, den Jeremias der Sixtina, den Moses. Ja, die Idee als solche hat bei Rodin kaum eine Steigerung erfahren; von dem riesigen, muskelgeschwellten Proletarier Rodins können wir keine tiefsinnigen Gedanken erwarten. Die grosse Bedeutung des Werks sehen wir aber nicht in dem, *was* es ausdrückt, sondern darin, *wie* es den überlieferten Inhalt zur Darstellung bringt.

Der Denker ist vielleicht das vollkommenste Beispiel für das, was man meist als das « Malerische » in der Plastik Rodins zu bezeichnen pflegt. Der Ausdruck, obwohl im Sprachgebrauch der Kunstschreiber gang und gäbe, scheint uns nicht bezeichnend für das Gemeinte. Gemeint ist nämlich, dass Rodin durch seine

Darstellung einen Eindruck anstrebe, der die Natur im impressionistischen Sinne spiegelt, dass er einen Gegenstand so zur Darstellung bringt, wie er vom Licht umflossen erscheint, nicht wie er, ganz abgesehen von der jeweiligen Beleuchtung, an und für sich ist. Diese impressionistische Darstellung aber als die schlechthin « malerische » zu bezeichnen, ist willkürlich und ungenau; wie soll man dann die wirklich farbige Plastik der Griechen und Etrusker, Inder und Chinesen, der Renaissancemeister heissen? — Das bei Rodin Gemeinte ist am besten als « impressionistische Plastik » zu bezeichnen.

Rodin, der, wie es Honoré Daumier vom Künstler verlangte, ganz von seiner Zeit war, hatte natürlich Teil an den Problemen seiner malenden Zeitgenossen, die das Freilicht für die Malerei zwar nicht entdeckt hatten, aber die daraus entspringenden Möglichkeiten bis ins Letzte ausschöpften; er musste das umsomehr, als er ja selbst in seiner Jugend sich als Maler betätigt hatte.

Rodin will die Errungenschaften des Impressionismus für die Bildhauerei ausnützen. Durch Belebung der Oberfläche, durch seine Technik der Löcher und Buckel gelingt es ihm, das Licht einzufangen, den Umrissen die Härte und Kälte zu nehmen, den Eindruck des in Luft und Licht getauchten Körpers zu erzielen. Damit hat Rodin etwas völlig Neues in die Bildhauerei gebracht; keiner hat vor ihm die Erscheinung mit ihrem reichen Licht und Schattenspiel so lebendig dargestellt. Dieser Darstellungsweise haftet aber ein grosser Mangel an, dem es auch zuzuschreiben ist, dass die impressionistische Plastik schon zu Rodins Zeiten scharf angefochten wurde und heute als Irrweg klar erkannt ist: Ihre Abhängigkeit vom Lichteinfall. Nur wo die Lichtquelle in ihrem Verhältnis zur Figur streng bestimmt ist, wird die beabsichtigte Wirkung erzielt; denn schon die geringste Veränderung des Lichteinfalls kann oft den gemeinten Eindruck völlig verfälschen. Im Freien gar wird die Wirkung solcher Figuren durch den Wechsel des Tageslichts meist ganz zerstört. So verliert z. B. das Victor Hugo-Denkmal im Freien ganz und gar seine Wucht und

Grösse, die uns so mächtig erfasst, wenn es im Innern einer Halle mit Ober- und Seitenlicht aufgestellt ist. Ganz unabhängig vom Lichteinfall ist freilich kein Bildwerk, auch dasjenige nicht, dessen Formen sich fast ganz den stereometrischen Grundformen, der Kugel, dem Würfel, dem Cylinder usw. annähern; auch für sie gibt es immer eine Beleuchtung, die das Körperhafte besonders deutlich sichtbar macht. So bleibt die Frage immer noch offen, welches das grössere Übel sei: Die Abhängigkeit impressionistischer Darstellung von der Lichtquelle oder die tödliche Langeweile und Lebensferne rein kubischer Plastik, wie sie uns in Anlehnung an asiatische Kunst und auf Grund theoretischer Überlegung in neuerer Zeit als Fortschritt angepriesen worden. Ist solche Plastik auch relativ unabhängig vom Lichteinfall, so ist doch, was die Archipenko, Scharff, Burckhardt und viele andere «Neutöner» geschaffen haben, nicht eben geeignet, uns für sie gegen Rodin Partei nehmen zu lassen. — Und doch halten wir, wie schon oben gesagt, Rodins impressionistische Bildnerei für einen Irrweg; nicht deshalb, weil die Wirkung, die er anstrebt, mit plastischen Mitteln nicht zu erreichen wäre, sondern darum, weil diese Wirkung zu teuer erkauft ist. Ganz abgesehen vom offensichtlichen Nachteil so weitgehender Abhängigkeit vom Lichteinfall, dem solche Plastik im Freien unrettbar verfallen ist, werden doch im besten Falle nur Wirkungen erreicht, welche die Schwesterkunst viel leichter und natürlicher zu Stande bringt, wogegen gerade das eigentlich plastische, als ein nicht nur Sichtbares, sondern auch Tastbares und mit dem Muskelsinn Fühlbares, in den Hintergrund tritt.

Überhaupt scheint das Impressionistische, als seinem Wesen nach Oberflächliches und Leichtfertiges, dem strengen und ernsten Charakter der Plastik nicht angemessen.

Von allen grossen Freiplastiken Rodins, deren Oberfläche impressionistisch behandelt ist, leidet der Denker am wenigsten vom Wechsel der Beleuchtung, ganz einfach deshalb, weil schon durch die Wucht und Masse des riesigen Körpers, der zudem ohne jede Ausladung zusammengeballt ist, ein mäch-

tiger Formeindruck erzielt wird. Aber zu keiner Tageszeit wirkt der Koloss vor dem Pantheon mit der Kraft, die von ihm ausgeht, wenn er in geschlossenem Raum bei geschickt berechneter Beleuchtung aufgestellt ist. Die meisten Feinheiten gehen im Freien verloren, werden von dem alles umflutenden Tageslicht aufgesogen.

Mit stärkstem Nachdruck muss nun darauf hingewiesen werden, dass durchaus nicht überall in Rodins Werk von impressionistischer Gestaltung die Rede sein darf, wo die Oberfläche zerrissen, zerklüftet ist, wo Buckel und Löcher sich finden, wo es den Anschein hat, als ob es nur auf eine Steigerung des Licht- und Schattenspiels abgesehen sei. So beruht z. B. die Wirkung der Calais Bürger viel weniger auf solch impressionistischer Darstellung als auf der von innen gesteigerten Form, die auf den Muskelsinn wirken will. Dies ist denn Rodin bei dieser Gruppe auch in so hohem Masse gelungen, dass sie im Freien kaum wesentlich an Wirkung einbüsst, wogegen allerdings der «Mann der ersten Zeiten», die erste Freilichtplastik Rodins, draussen seine Wirkung fast gänzlich verliert.

Um sich des Bedeutungsunterschiedes der scheinbar gleichen Oberflächenbehandlung bewusst zu werden, genügt es freilich nicht, die Augen offen zu halten; es ist auch ein Muskelsinn erforderlich, der die Anregungen aufnimmt, die für ihn bestimmt sind. Rodins Plastik ist eben nicht nur Gestaltung für's Auge!

Dem Laien mag es freilich oft schwer werden, vor den Bildwerken zu entscheiden, welches der Grund der Höhlungen, Ausbuchtungen, Kerben und Einschnitte ist, die eine beim Naturvorbild scheinbar glatte Oberfläche auswölben, zerschneiden, zerreissen. Aber gerade hierin sehen wir das eigentlich Neue in der Bildnerei Rodins: Eine Plastik geschaffen zu haben, die Ausdruck des Muskelgefühls ist und als Eindruck wieder auf dieses wirkt.

Am deutlichsten lässt sich der Unterschied vielleicht erkennen, wenn wir den Kopf der Balzacstatue mit dem bekannten Papstbildnis Rodins vergleichen. Im ersten Falle sehen

wir das Löwenhaupt des Riesen wie von innen her gewachsen, geworden; in eine unförmliche Tonmasse ist der Geist gefahren, hat sie beseelt, Formen von innen nach aussen getrieben. Wie unter innerem Druck steht die Stirn. Wir *begreifen* den Kopf und seine Formen nicht, aber wir *verstehen* ihn, fühlen ihn mit dem Muskelgefühl. Dies ist die Gestaltung, die man sinnvoll mit « Expressionismus » bezeichnen könnte: Übersetzung von Muskelgefühl in Form.

Anders beim Papstbildnis: Hier ist der Kopf geistreich impressionistisch « aufgefasst », von aussen gezeichnet, umrissen, begriffen; in der Vorstellung nicht geworden, sondern als ein Fertiges vorgefunden und dargestellt. Hier wird Erkenntnis für's Auge gegeben (wenn auch nicht im streng Hildebrand'schen Sinn); beim Balzac ist das Auge nur Brücke zum Körpergefühl.

Müssen wir den Eroberungszug, den Rodin so kühn in's Gebiet der Schwesterkunst unternommen, auch als gescheitert ansehen, so hat er doch über die natürlichen Grenzen der Bildhauerei Licht gebracht. So führen auch Irrwege den Starken zu Einsichten, von denen die Vorsichtigen, die auf der grossen Landstrasse trotten, ohne ihn sich nie etwas träumen liessen.

## § 5. DER BALZAC.

In der Statue des Balzac sehen wir nicht nur die weitaus stärkste, die ganze bildnerische Kraft seines Geistes in eine Figur zusammenpressende Schöpfung Rodins, sondern eine der gewaltigsten Schöpfungen der Bildhauerkunst überhaupt. Was für Gœthe der Faust, das ist für Rodin sein Balzac. Ja, wir verhehlen nicht, dass kein Werk der bildenden Kunst ausser dem Grünewald'schen Christus uns je im Innersten so ergriffen hat, wie die Gestalt dieses Übermenschen, von einem übermenschlich starken Künstler geformt. Vielleicht erregt auch heute noch ein solches Geständnis hier und dort Kopfschütteln; die Zeit scheint noch nicht gekommen, wo Rodins Balzac ganz selbstverständlich zu den grössten Werken der bildenden Kunst gezählt wird.

Die Geschichte dieses Werks ist ein wahres Schulbeispiel menschlichen Unverstandes, Undanks, blöder Verkennung, ja niederträchtiger Missachtung künstlerischer Grösse; sie ist typisch und soll deshalb in Erinnerung gebracht werden: Im Jahre 1895 bat die Société des gens de lettres den Künstler um die Ausführung eines Balzac-Denkmals, das sie der Stadt Paris schenken wollte. Rodin zauderte lange, bis er den Auftrag annahm, hatte er doch nach früheren Erfahrungen allen Grund, vom Verständnis der Literaten nicht viel zu erwarten! Endlich erklärte er sich bereit, als ihm in der Gestaltung seines Werks volle Freiheit zugesichert wurde.

Rodin hatte von früher Jugend an eine schwärmerische Verehrung für Balzac gehegt, diese ihm so ähnliche Natur mit der gewaltigen, dämonischen Lebens- und Schöpferkraft. Er versenkt sich wiederum in dessen Werke, er sucht alle Stätten auf, wo er gelebt, gedacht, geschaffen; er will ganz eins werden mit dem Geist, dem er Gestalt geben soll. Er verschafft sich alle Bildnisse, die von Balzac erhalten sind, eine Büste von David d'Angers, ein Bild von Boulanger, eine merkwürdige

Daguerreotypie von Nadar. Er vertieft sich in die Zeugnisse der Zeitgenossen. Beim Lesen der eigenartigen Beschreibung, die Lamartine hinterlassen hat, bildet sich das innere Bild, wächst, erhält Umrisse, wird immer klarer vor seinem geistigen Auge: Balzac, c'était la figure d'un élément, grosse tête, cheveux épars sur son collet et ses joues comme une crinière que le ciseau n'émondait jamais, très obtus, œil de flamme, corps colossal: il était gros, épais, carré par la base et les épaules, beaucoup de l'ampleur de Mirabeau, mais nulle lourdeur; il y avait tant d'âme qu'elle portait cela légèrement, ce poids semblait lui donner de la force et non lui en retirer. Ses bras courts gesticulaient avec aissance. . . . *) Rodin verbringt Wochen in der Touraine, der Heimat Balzacs. In Azay-le-Rideau macht er die Büste eines jungen Fuhrmanns, dessen erstaunliche Ähnlichkeit mit dem jungen Balzac ihm auffiel. Welcher Ernst, welche Gewissenhaftigkeit, welches Verantwortungsgefühl bei diesen Vorarbeiten! Er sagt sich: Tua res agitur; er will das Letzte und Höchste geben, was seine Kräfte vermögen.

Unterdessen werden die Auftraggeber unwillig über das langsame Fortschreiten der Arbeit; lose Journalisten machen schlechte Witze über die ihnen ungewohnte Gewissenhaftigkeit, mit der Rodin zu Werke geht. Die vielen Neider bieten um die Wette allerhand alberne Geschichten herum. Rodin lässt sich nicht beirren; rastlos häuft er in seiner Werkstatt Studie auf Studie. Schliesslich baut er den Balzac als nackte Figur auf. Keiner hat vor ihm mit solcher Wucht den ganzen Menschen als Bildnis gestaltet. Jedes Glied, jeder Finger, jeder Muskel, jede Sehne sollte Balzac sein. Daran hatte vor ihm keiner gedacht, das hätte keiner gekonnt. (Auch ihm ist es nur dieses eine Mal gelungen. Der später vollendete, nackte Victor Hugo hat keine Überzeugungskraft; — aber wie viel schlimmer hat sich noch Klinger mit seinem nackten Beethoven vergriffen!) Die engültige Fassung freilich zeigt nicht den nackten Balzac; Rodin hat den gewaltigen, ganz urweltlich anmutenden Leib

*) Zitiert nach Gustave Coquiot: Le vrai Rodin. Ed. J. Tallandier, Paris, p. 145.

eingehüllt in die härene Mönchskutte, die Balzac zu tragen pflegte, wenn er, abgeschieden von der Welt, bei verhängten Fenstern und Kerzenlicht, in fiebernder Schaffenswut seine innere Welt gestaltete. So steht er da wie ein Koloss der Vorzeit, hochaufgerichtet, in sich gekehrt, eine Welt für sich.

Rodin stellt die Figur aus im Salon des Jahres 1898. Sogleich geht ein wahres Kesseltreiben los. Die Auftraggeber lehnen das Werk ab; sie erkennen darin « ihren » Balzac nicht. Ein Sturzbach von Dummheiten, Frechheiten, von Verständnislosigkeit, Albernheit und Gemeinheit geht nieder über das Werk und seinen Schöpfer. Freunde fallen feige ab, Rodin steht fast allein. Nur eine kleine Schar von jungen, namenlosen Schriftstellern und Künstlern steht zu ihm, versichert ihn ihres Danks und Verehrung. Aber Rodin ist schwer getroffen. Was auch die Getreuen unternehmen, um die Ausführung des Werks und seine Aufrichtung zu ermöglichen, Rodin lehnt alles ab und zieht seine Schöpfung zurück.

Die Société des gens de lettres aber gibt den Auftrag dem schlecht und rechten Bildhauer Falguière und erhält bald darauf *den* Balzac, der ihr angemessen ist. Damit fand diese Tragikomödie ihr würdiges Ende.

Betrachten wir diesen Balzac Rodins rein als plastisches Gebilde und bemühen wir uns, die Flut von Vorstellungen ausserplastischer Art zurückzudämmen, die uns bei seinem Anblick überfallen, so hat es für's erste den Anschein, als ob Rodin in diesem Werke den Hildebrand'schen Forderungen in gewissem Grade gerecht geworden sei: Wir erhalten einen ziemlich einheitlichen Eindruck von der Figur; und doch ist diese Einheit für's Auge kaum bewusst angestrebt. Sie kommt von selbst durch die Geschlossenheit des Aufbaus zu Stande, durch das Felsblockartige der Figur, an der alle Ausladungen vermieden sind. Eine solche Form ist schon als Naturform leicht übersehbar. Von einer bewussten Gestaltung auf einheitliche Sichtbarkeit jedoch im Sinne der Reliefauffassung ist auch hier nichts zu spüren, wenn wir auch nicht so gebieterisch um die Figur « herumgetrieben » werden, wie

etwa bei den Bürgern von Calais. Und nun gar die Durchführung im Einzelnen ist weit davon entfernt, Erkenntnis für's Auge zu vermitteln. Wohl « sehen » wir vor allem das Werk; was aber dann in uns vorgeht, was wir erleben, hat nichts zu tun mit einer Befriedigung der Bedürfnisse des Auges; wir fühlen uns gepackt, in unserem Körpergefühl erregt, gesteigert, eine Spannung zwischen Werk und Beschauer tritt ein, die umso heftiger wird, je mehr sich dieser an die dem Werk entströmende Suggestion hingibt. Keiner wird sich ihr ganz entziehen können.

Burkhardt hat diese Wirkung wohl auch gespürt, aber er trifft das Wesentliche nicht, wenn er meint, es handle sich hier um die Anwendung eines « neuen Gesetzes, das von grosser Bedeutung ist, weil es an Stelle der durch Jahrhunderte unveränderlich geltenden Forderung der Stabilität tritt ». Und weiter: « Die ausgewogene Gewichtsverteilung des Age d'airain, des Johannes des Täufers ist aufgehoben zu Gunsten einer neuen Gesetzmässigkeit, einer physikalisch unfassbaren, rein suggestiven Statik, die wir als eine Statik des innern Haltes bezeichnen können. » *)

Handelte es sich nur um eine von der hergebrachten abweichende neue Statik, so wäre nicht einzusehen, wieso die gleiche Wirkung auch von Büsten, von als Fragmente gestalteten Händen und vielen Figuren Rodins ausgehen könnte, die durchaus im gewöhnlichen Sinne stabil aufgebaut sind. Das Entscheidende ist vielmehr, dass bei Rodin eine Gestaltung vorliegt, die unmittelbar auf unser Muskelgefühl wirkt, eine Gestaltung, welche die Form *von innen* her schafft, die das körperliche Gebilde als ein gewachsenes, gewordenes zum Ausdruck bringt, eine Gestaltung, die der Hildebrand'schen ganz entgegengesetzt verläuft. *Hildebrand begreift die Form von aussen, Rodin versteht sie von innen.* Ein Hildebrand'sches Werk gibt Erkenntnis, ein Rodin'sches Erlebnis. Die Hildebrand'sche Form spricht zum Auge, zum äussern Sinn, die Rodin'sche führt über das Auge als Brücke zum Körpergefühl, dem innern Sinn.

*) C. Burkhardt: Rodin und das plastische Problem. Schwabe & Co., Basel 1920, p. 57/58.

Damit soll natürlich nicht gesagt sein, — wir wiederholen es, — dass ein Werk, das für die Bedürfnisse des Auges gestaltet ist, nicht auch auf den Muskelsinn wirken könne. Aber da nach Hildebrand die Wirkung auf's Körpergefühl nur von den Funktionswerten der Erscheinung ausgeübt wird, also vom Was, nicht vom Wie der Darstellung abhängt, und er nur solche Funktionswerte dargestellt wissen will, die sich als einheitlich sichtbare Raumwerte gestalten lassen, so fallen für einen, der sich seiner Forderung fügt, eine ganze Menge der anregungskräftigsten Bewegungen und Formen ausserhalb des Bereichs der Darstellung.

Hildebrand hatte nur zwei Möglichkeiten gesehen: Entweder «künstlerische» Gestaltung, also «sichtbare» Darstellung, oder aber naturalistische Kopie, abgussmässige Nachahmung. Dass es ein Drittes gibt, eben die Rodin'sche Gestaltungsweise, die nicht von aussen der Form erkennend beikommt und diese ablesbar gestaltet, sondern sie von innen erlebt, als organisch geworden nacherlebt und durch die Darstellung dieses Formgefühl übertragbar macht, hat Hildebrand übersehen. Es ist eine müssige Frage, ob Rodins Werk nicht gewänne, wenn es nach Hildebrand'schen Grundsätzen gestaltet wäre? Einmal könnte der grösste Teil der Rodin'schen Figuren ja schon ihrer Bewegung nach einheitlich sichtbar gar nicht gestaltet werden; zudem aber würde ihnen gerade ihr Wesentliches genommen: sie gäben dann wohl Erkenntnis für's Auge, aber nicht mehr Erlebnis der Form.

Den Spätwerken Rodins wohnt bei weitem nicht mehr die Ausdrucks- und Anregungskraft inne, die er bei den Bürgern von Calais und dem Balzac erreicht hat. Seine letzten Werke sind beinahe nach den Grundsätzen Hildebrands gestaltet, sind Erkenntnis für's Auge. Rodin verleugnet geradezu in Wort und Tat seine frühere Gestaltungsweise; wir brauchen den Grund dafür nicht in einer tieferen Einsicht in das Wesen der Plastik zu suchen, vielmehr in diesem: Wie im hohen Alter die Spannkraft des Körpers abnimmt, so offenbar auch die Fähigkeit, Körpergefühl unmittelbar in Form so umzusetzen,

dass es im Betrachter wieder lebendig wird. Auch wird das starke Erlebnis von solcher Gestaltung nur der haben können, dessen eigenes Körpergefühl noch vollkräftig ist und auf die Anregungen der Form einspringt. Erkennen kann man ein Leben lang, erleben nur zur Zeit der Kraft.

## § 6. DIE BILDNISSE.

« Je vois toute la vérité et non pas seulement celle de la surface. »
R.

Beim Betrachten eines Bildnisses wird es uns ganz besonders schwer, sein eigentlich Künstlerisches, d. h. seine Gestaltungswerte scharf zu trennen von seinen im strengsten Wortverstande ausserkünstlerischen Tatbeständen, als welche sind: Ähnlichkeit des Dargestellten mit dem Naturvorbild im äusserlichen, sachlich-nachprüfbaren Sinne; innere, seelische Ähnlichkeit, d. h. Sichtbarwerden des Charakters des Dargestellten durch die körperliche Form; kurzum, alles von dem Bilde Ablesbare, was zum Erkennen der dargestellten Person auf irgend eine Weise beitragen kann. Diese Bestände am Bildnis sollen zwar keineswegs gering eingeschätzt werden, im Gegenteil; sie setzen bestimmte und wichtige Fähigkeiten beim Künstler voraus. Diese Fähigkeiten sind jedoch nicht die eigentlich künstlerischen, Form schaffenden; auch Nichtkünstler können sie besitzen.

Scharf beobachten, das wahre Gesicht hinter der meist lügnerischen Maske erkennen, sich in den andern einfühlen und den wahren Sinn seiner Züge und Formen verstehen, das können zwar nicht viele, aber doch mehr Menschen als befähigt sind, die Funktionswerte der Erscheinung als Raumwerte oder jene sonstwie, jedoch mit ausschliesslich künstlerischen Mitteln, zur Darstellung zu bringen. Es ist aber wichtig, dass wir hier, wo von der plastischen Gestaltung die Rede ist, die verschiedenen Tatbestände auch im Bildnis streng auseinander halten.

Das Unverständnis der Laien vor Kunstwerken pflegt sich nirgends deutlicher zu zeigen als vor Bildnissen. Wird noch zugegeben, dass dem Künstler gewisse Freiheiten erlaubt sind wenn er Landschaften, Szenenbilder oder Figuren darstellt, so

wird doch das Bildnis in der Regel bloss nach seinen erfahrungsmässig nachprüfbaren Inhalten beurteilt. Und doch macht das Bildnis vor andern Kunstwerken keine Ausnahme; sein Kunstwert steht und fällt mit seiner Gestaltung. Ein ganz «unähnliches» Bild kann ein viel grösseres Kunstwerk sein als ein täuschend ähnliches Conterfei; eine Wahrheit, die nur wenigen eingeht. Freilich, die höchsten Leistungen geben uns beides, bringen den vollkommenen Ausgleich zu Stande. Wir erhalten die Summe der Funktionswerte als Summe von plastischen Werten. Zur höchsten Bildniskunst ist deshalb zweierlei erforderlich: Erstens die ungebrochene Kraft zur Gestaltung mit rein künstlerischen Mitteln, und zweitens die feine, geschmeidige, überlegene Fähigkeit zum hellsichtigen Auffassen, Durchdringen, Durchschauen lebendiger Masken. Eine feine Spürnase für Seelisches braucht es und einen scharfen, zersetzenden Verstand; nicht weniger aber die volle, naive, ganz unrationalistische Schau- und Gestaltungskraft des echten Künstlers. Dass diese zwei Erfordernisse selten in einem Kopfe erfüllt sind, darüber belehrt uns die Kunstgeschichte. Nur ganz reife, schon fast überreife Zeiten bringen grosse Bildnisgestalter hervor: wenn die Gestaltungsmittel voll und stark ausgebildet sind und die, fast möchten wir sagen, gottlose Freude am Zergliedern und Zerfasern des Seelischen noch nicht in plumpe, positivistisch-psychologische Scholastik oder dekadente Geistreichelei ausgeartet ist.

In der griechischen Plastik begegnen wir den stärksten Bildnissen erst im Hellenismus; man denke an die unübertreffliche Senecabüste in Neapel (etwa 250 v. Chr.) und die Barbarenköpfe Pergamons. Die römische Bildhauerkunst hat ihr Bestes in den Kaiserbildnissen des 1. und 2. Jahrhunderts gegeben. In den Kunstkreisen Chinas, Japans, Indiens, Aegyptens, der ital. Renaissance, überall lässt sich der gleiche Zusammenhang aufweisen.

In der Kunst Frankreichs hat Houdon (1741—1828) das plastische Bildnis auf seine höchste Höhe geführt. Wie hat dieser Mann die Seele seiner Opfer eingefangen und seinen

Bildnissen einverleibt! Betrachtet den Voltaire! Ein Feuerwerk von Geist sprüht auf; das 18. Jahrhundert ist da auf eine Formel gebracht! An Houdon schliesst sich Rodin an; er ist der Houdon seiner Zeit. Wohl liegt Carpeaux zwischen ihnen; aber, so wertvoll uns dessen Werk auch bleibt, — es ist doch mehr ein Atemholen zwischen zwei ganz grossen Leistungen.

Die vielen Bildnisse, die Rodin nach zum Teil bedeutenden Zeitgenossen geschaffen hat, sind plastische Psychanalysen. Was hinter diesen Stirnen lebt und drängt, wir leben es mit; diese messerscharfen oder sinnlich weichen Münder, diese halbgeschlossenen, in sich versunkenen Augen, diese zarten, leichtgeblähten Nasenflügel, — sie sind Glieder der plastischen Formel, in die Rodin die Seele eines Menschen zu zwingen versteht. Jeder Kopf ist eine eigene Welt, eine Monade, zugleich aber auch Ausdruck eines allgemeinen Typus. Von Köpfen wie dem Jean-Paul Laurens, Rocheforts, Puvis de Chavannes, Victor Hugos, Dalous, J. L. Prousts, Clémenceaus wird nach Jahrhunderten noch die französische Geistigkeit des ausgehenden 19. Jahrhunderts auf den Beschauer überströmen.

Welches sind nun aber die plastischen Mittel, mit denen Rodin seine Bildnisse gestaltet?

Von einer Darstellung im Sinne des Hildebrand'schen Kunstgesetzes kann hier noch weniger die Rede sein als bei den Figuren. Es steckt sogar viel Impressionistisches in den meisten Köpfen, was sie zu ihrem Nachteil vielfach sehr abhängig vom Lichteinfall macht. Kein einziges Bildnis Rodins ist uns bekannt, das als Steinarbeit im Sinne Hildebrands gedacht wäre. Alle sind modelliert und rechnen mit Wirkungen, die nur dem Erz eignen. Dieses und jenes Werk ist zwar hinterher mit Glück in Stein übertragen worden; man denke an die herrliche Marmorbüste einer jungen vornehmen Frau, in welcher der verführerische Zauber romanischer Weiblichkeit einen schlechterdings nicht mehr zu überbietenden Ausdruck gefunden hat. Der gelblich-weisse Marmor, der das Licht aufsaugt, gibt die Feinheit der seidigen Haut mit einer Sinnlichkeit wieder, die das dunkelharte Erz nicht kennt. Man glaubt die Wärme dieser

Haut zu spüren, die liebreizenden Formen scheinen wie « unter Küssen und Liebkosungen » entstanden. Rodin liebte die hellen, blonden Schatten des Marmors; die zarte glatte Behandlung der Oberfläche lässt die Formen weich gleitend ineinander überfliessen, gibt ihnen den Duft wirklichen Lebens. — Rodin ist allerdings hier bis an die Grenze des Erlaubten gegangen; ein Faden nur trennt sein Werk vom Kitsch.

Auch den Victor Hugo und den Rochefort hat Rodin in Stein übertragen. Sie wirken im Marmor aber schlecht; die Oberfläche scheint weich, flockig, ist dem Stein nicht angemessen. Hier sieht man deutlich, wie sinnlos die mechanische Übertragung in Stein von Arbeiten ist, deren besondere Art der Gestaltung ja nur im gegossenen Erz verständlich wird: Die Anregung für unser Muskelgefühl bleibt aus, die Modellierung (le modelé) der Form wirkt sinnlos, die Löcher und Buckel scheinen zufällig. In den Erzbildwerken aber kommt uns deutlich zum Bewusstsein, was Rodins « science du modelé » bedeutet: All die Kerben, Schnitte, Kanten, Löcher und Buckel, die merkwürdigen Auswüchse und Formen der wie erstarrte Lava wirkenden Oberfläche sind nicht willkürlich, zufällig entstanden; vielmehr sind sie der unmittelbare Ausdruck von dynamisch erlebter Form, sind Form gewordene Muskelsinneserlebnisse. Rodin sieht so wenig wie wir das Naturvorbild voller Löcher und Buckel; aber vermittelst ihrer gelingt es ihm, dessen glatte, stumme Oberfläche für den Beschauer erst eigentlich wirksam zu machen. Indem wir diese zerklüfteten Formen betrachten, wird unser Muskelsinn in Tätigkeit versetzt, und wir erleben nun in uns selbst, was wir in der Natur höchstens sehen, meistens aber übersehen. Wir erhalten zwar nicht eine Erkenntnis im Sinne Hildebrands, aber ein Erlebnis vom dargestellten Naturgegenstand, das auf keine andere Art als durch plastische Gestaltung zu vermitteln ist. — Wenn leider viele der Rodin'schen Büsten impressionistische Formbehandlung zeigen, so rührt das daher, dass sie unmittelbar vor der Natur entstanden sind. Dort aber, wo Rodin frei aus der Vorstellung arbeitet, wie beim Balzac, tritt das eigenartige

seiner Form, die eben im letzten auf dynamischen Vorstellungen beruht, klar zu Tage. — Schade, dass er das geplante Baudelairebildnis nicht mehr geschaffen hat; es wäre ein Meisterwerk geworden wie der Balzac.

Rodins Bildnisse bedeuten auf ihrer Ebene genau das, was auf einer andern Flauberts Madame Bovary, Zolas Nana, Baudelaires Fleurs du Mal: Künstlerische Form, in der die Seele einer Zeit eingeschlossen lebt.

## § 7. DIE ZEICHNUNGEN.

Wäre von Rodin nichts erhalten als sein zeichnerisches Werk, wir würden in ihm dennoch einen der grössten Künstler seiner Zeit sehen. In Hunderten, ja Tausenden von Blättern hat er die unerschöpfliche Fülle seiner Beobachtungen aufgezeichnet, dem unversieglich sprudelnden Quell seiner Phantasie freien Lauf gelassen. Das hohe Lied des menschlichen Körpers sind diese Zeichnungen; ein Thema — unendlich mannigfaltige Variationen.

Lange Zeit war sein Zeichnen der bildhauerischen Tätigkeit untergeordnet; die vielen Bleistiftskizzen, Federzeichnungen, Guaschen waren erste Entwürfe, Naturstudien, Notizen, rasche Versuche, um über geplante Bildwerke in's Klare zu kommen. Später aber hat sich vom Hauptstamm seines Schaffens dieser Zweig eigenkräftig weiter entwickelt; Blüten eigener Art sind auf ihm gewachsen, leichte, zarte, duftige, zauberhafte Gebilde. Wer dächte bei ihrem Anblick an Zeichnungen eines Bildhauers? Welche Unsumme von Arbeit, Beobachtungen, anatomischem Wissen steckt in diesen scheinbar so spielerisch hingeworfenen Linien! Welch leidenschaftliche Liebe zur Form; welch unermüdlichen, Jahrzehnte langen Kampf hat Rodin gekämpft, um sie zu erobern, zu besitzen! Jetzt aber gehört sie ihm, wie eine schwererrungene Geliebte; er spielt mit ihr, verzärtelt sie, und immer schöner geht sie aus seiner Hand hervor.

Rodin hat nie nach gestellten Modellen gezeichnet. In seinem Atelier gehen sie frei herum, oft ganze Gruppen von Frauen und Männern, die sich ungebunden bewegen wie unter freiem Himmel. Das Auge des Meisters aber folgt jeder Bewegung, beobachtet das natürliche Spiel der Gelenke, Muskeln und Sehnen, wird vertraut mit den feinsten Einzelheiten der Form. Rodin ist immer von nackten Menschen umgeben, wie die griechischen Künstler in der Palästra. Seinem unermüdlichen Beobachten des lebenden Körpers verdankt er die Beherrschung

der Form, die Treffsicherheit seiner Linie, die Unerschöpflichkeit seiner immer auf's Neue von der Wirklichkeit genährten Phantasie und Erfinderkraft.

Der unvergleichliche Reiz, den seine Zeichnungen auf den Beschauer ausüben, besteht darin, dass in ihnen so viel Geist auf so kindlich einfache Art ausgedrückt ist. Der Beschauer steht mit diesen Kunstwerken gewissermassen auf Du; er wird nicht erdrückt von ihrer Überlegenheit; vor ihnen spricht er nicht leiser, wie er vor dem Balzac unwillkürlich die Stimme dämpft. Der Geist hat sich spielend zu ihm niedergelassen. Und doch ist es ja nur die riesenstarke Hand des Meisters, die diesen so willig macht. Wie aber nicht anders zu erwarten, hat es an Nachahmern nicht gefehlt, die meinten, auch sie könnten, — da es Rodin doch so leicht gelingt, — den Geist der Form beschwören! Wie es ihnen geglückt, den Ahnungslosen, das können wir heute noch in modernen Kunstausstellungen sehen, wo wir so oft auf grosse Leinwände stossen, die nichts anderes sind als plumpe, geistlose Vergrösserungen und Vergröberungen Rodin'scher Zeichnungen.

Wir haben schon gesagt, dass die weitaus meisten Zeichnungen des Meisters nicht Vorstudien zu seinen Bildwerken sind. Zu diesen pflegte er vielmehr die ersten Entwürfe gleich in Ton zu formen. Offenbar war es ihm also in den Zeichnungen um etwas Besonderes zu tun. Um was wohl? Einen Fingerzeig gibt uns sein Wort: L'intelligence dessine, mais c'est le cœur qui modèle. Die Intelligenz ist es, die zeichnet: Intelligenz aber gibt — Erkenntnis! Ja wahrhaftig, wir sehen, was die Hildebrandleute in nicht geringes Erstaunen versetzen muss: Rodins Zeichnungen geben Erkenntnis für's Auge! All diese Zeichnungen sind auf selbständige Sichtbarkeit gestaltet, aus Gesichtsvorstellungen entstanden!

Keinen schöneren und schlagenderen Beweis könnten wir zu unserer Behauptung finden, dass das Hildebrand'sche Kunstgesetz zwar für Kunstwerke gilt, in deren Wesen es liegt, dass sie nur von einem bestimmten Standpunkt aus betrachtet werden können, wie die Zeichnung und das Relief, — nicht aber gelten

muss für solche, die rund sind, wie die Freifigur, wo es im Belieben des Beschauers steht, um sie herumzugehen, sie von hinten oder vorn, von oben oder unten zu betrachten. Jetzt kann sich jeder überzeugen: Rodins besondere plastische Gestaltung beruht nicht auf Unkenntnis des Kunstgesetzes, wie schulmeisterliche Beschränktheit ihm vorwerfen möchte; seine Zeichnungen beweisen ja doch auf's Klarste, dass er selbständig sichtbar gestalten kann wie nur einer, — wenn er will. Wenn er aber seine Rundplastik nach einem andern Prinzip gestaltet, so tut er es, weil er damit etwas ausdrücken und übertragen will, was eine Zeichnung in dieser Weise nie kann: Dynamisch erlebte und gestaltete Form, die nicht Erkenntnis, sondern Erlebnis vermittelt.

Fast alle Zeichnungen Rodins liessen sich ohne weiteres zu reliefmässig gestalteten Rundplastiken weiterentwickeln; eine Welt von rein sichtbaren Formen lebt in ihnen. Mit zunehmendem Alter hat ja Rodin auch immer mehr diese Art der plastischen Gestaltung geübt. Die Hildebrandleute mögen mit selbstgefälligem Lächeln darin ein peccavi erblicken, ein spätes Bekenntnis zu ihrem Satz, die Rückkehr unter das allein seligmachende Kunstgesetz. Wir sehen darin etwas anderes: Die Abnahme der besonderen schöpferischen Kraft, die seine grössten Werke gestaltet hatte.

Es bleibt dabei: Eine Rundplastik kann wohl, muss aber nicht aus dem Relief hervorgehen, wie dieses aus der Zeichnung hervorgehen muss. Sie unter das Gesetz der reliefmässigen Gestaltung zwingen, heisst, ihr Wirkungen verbieten, die nur sie ausüben kann.

In Rodins Zeichnungen hat die Griffelkunst eine Höhe erreicht, die kaum überbietbar erscheint. Nur bei Indern, Chinesen, Persern und Japanern finden wir Ähnliches. In der europäischen Kunst gibt es nicht ihresgleichen. So geistreich, so überlegen, so weise und doch so jugendlich tändelnd hat keiner den menschlichen Körper gezeichnet wie Rodin.

## § 8. DIE ALTERSWERKE.

> Pour moi, j'essaie de rendre sans cesse plus calme ma vision de la nature. C'est vers la sérénité que nous devons tendre.
>
> Rodin.

Es war nicht unser Bestreben, eine lückenlose Darstellung des Rodin'schen Werkes zu geben. Vielmehr war uns einzig daran gelegen, an einigen Hauptwerken die Rodin eigentümliche Art der plastischen Gestaltung zu zeigen und diese, obwohl dem Hildebrand'schen Gesetz widersprechend, zu rechtfertigen. Wir haben gesehen, dass alle Hauptwerke nicht Erkenntnis für das Auge geben, sondern Erlebnis für den Muskelsinn. Am Johannes, den Bürgern von Calais, dem Balzac, den Bildnissen glauben wir das deutlich gezeigt zu haben. Wenn wir jetzt noch ein Wort sagen über die Alterswerke des Meisters, d. h. über die Werke, die etwa von 1906 an entstanden sind, so wollen wir damit dem Einwand begegnen, wir hätten willkürlich von seinen Werken diejenigen ausgewählt, die unserer vorgesetzten Absicht entsprechen, jene aber unterschlagen, die unserer Erklärung widersprechen. Denn freilich gibt es solche! Schon oben wurde ja darauf hingewiesen, dass mit zunehmendem Alter Rodin immer mehr auf reliefmässige Gestaltung ausging, dass er selbständig Sichtbares gestalten wollte. So hat er fertige Gruppen und Figuren in Fragmente zerschlagen, weil ihre für's Auge nicht einheitliche Gestaltung ihn nicht mehr befriedigte; ja er hat sogar, um eine möglichst geschlossene Bildwirkung zu erzielen, einzelne Bildwerke von vorherein als Torsi gearbeitet, so die zwei bekannten, Kopf- Arm- und Beinlosen weiblichen Figuren. In seinem « Testament » endlich, den « Cathédrales de France », finden sich Worte die Menge, die Wasser sind auf die Mühle der Hildebrandleute: « La sculpture n'est qu'une espèce dans le genre immense de l'architecture,

et nous ne devrions jamais parler de celle-là qu'en la subordonnant à celle-ci.

N'est-ce pas cette science unique, ce principe de *l'architecture statuaire*, qui manque le plus à notre époque?» etc. C. p. 4, 113. Beweist das alles nicht, werden die Hildebrandischen frohlockend ausrufen, dass Rodin endlich doch zur Einsicht gekommen ist, dass es nur *ein* Kunstgesetz gibt, das unsere?

Uns beweist es höchstens, was wir schon immer wussten: Dass Rodin auch im Sinne des Kunstgesetzes gestalten konnte, — wenn er wollte. Dass aber seine grössten und stärksten Werke, derentwegen wir ja Rodin als einen der gewaltigsten Schöpfer der Bildhauerkunst verehren, nicht im Sinne dieses Gesetzes gestaltet sind, steht nicht weniger unverrückbar fest. Wir lieben und verehren nicht die Werke seines Alters, sondern die er in der Vollkraft geschaffen hat; deren Gestaltung verständlich zu machen, war unser Ziel.

## III.

### § 1. RÜCKBLICK.

Wir haben gesehen, dass die Fiedler-Hildebrand'sche Kunstlehre, so fest gegründet sie auch steht auf einer echten und tiefen Grundeinsicht, so logisch klar und verknüpft ihre Sätze sind, so viel Licht sie in Zusammenhänge bringt, die bisher im Rauch und Nebel der aesthetischen Spekulation nicht zu erkennen waren, dennoch das Werk des bedeutendsten Bildhauers der neueren Zeit nicht zu erklären vermag. Wir kommen um die Tatsache nicht herum: Rodins plastisches Werk widerspricht dem Kunstgesetz. Wie sollte uns das nicht ganz besonders überraschen, da wir doch wissen, dass Rodin, wenn er will, wie kaum einer einheitlich sichtbar gestalten kann; sein zeichnerisches Werk beweist es schlagend. Weshalb aber will er es nicht in der Plastik?

Wer in der Lehre Fiedlers und Hildebrands ein für alle Mal die letzte Einsicht in das Wesen der künstlerischen Gestaltung zu besitzen meinte, den muss der Fall Rodin so stark beunruhigen, dass ihm, um wieder festen Boden unter die Füsse zu bekommen, nur drei Wege offen stehen: Der bequemste ist der, dass er die Plastik Rodins überhaupt ablehnt, dass er bestreitet, die von andern behaupteten starken Eindrücke zu empfangen und Rodins Werk kurzweg als eine künstlerische Verirrung verurteilt. — Oder aber, er erklärt die Wirkung, die er ja doch mit gutem Gewissen nicht ableugnen kann, als ausgelöst durch ausserkünstlerische Zusammenhänge, wie die Neuheit der Motive, den überraschenden Realismus der Darstellung; findet etwa gar etwas nicht näher zu bezeichnendes « Geniales » in diesen Werken, das sie « interessant » macht; echte, hohe Kunst aber seien sie nicht. Auf diese Art pflegen sich die Hildebrandischen Rodins zu entledigen.

Es gibt aber noch einen dritten Weg, und den sind wir gegangen: Wir fragten uns, ob die so ungewöhnlich mächtige Wirkung, die von Rodins Bildnerei ausströmt, nicht etwa ihren Grund in der besonderen Art seiner plastischen Gestaltung habe, einer Gestaltung, über welche die F. H. sche Lehre keine Auskunft gibt, weil sie sie nicht kennt? Dieser dritte Weg war zwar der unbequemste, aber wenigstens kein Schleichausweg.

Wir mussten doch annehmen, dass Rodin seine Vollplastik absichtlich nicht im Sinne des Kunstgesetzes gestaltete; offenbar deshalb nicht, weil er eine Wirkung erstrebte, die anders geartet war, als die einer in die Tiefe weiter entwickelten Zeichnung. Zudem war uns die von ihm angestrebte und auch erreichte Wirkung bekannt, ja, mit der Evidenz des Gefühls waren wir uns ihrer bewusst als einer Wirkung ganz eigener Art, die weder von im Sinne Hildebrands gestalteten Werken, noch von Darstellungen, wie sie der bloss nachbildende Naturalismus liefert, noch von Naturgegenständen selbst ausgehen kann. Wir sagen: Mit der Evidenz des Gefühls waren wir uns dieser Wirkung als einer Wirkung sui generis bewusst! Wir bedurften dazu keines Beweises, so wenig als ein Verliebter eines Beweises bedarf, um unzweifelhaft sicher zu sein, dass sein Gefühl unmissverständlich eigenartig und verschieden ist von irgendwelchen andern Gefühlen.

Nun wissen wir zwar wohl, dass Fiedler ausdrücklich erklärt, das « eigentlich Künstlerische » könne niemals aus der Wirkung, die ein Kunstwerk auf den Beschauer ausübt, erschlossen werden. Diese Wirkung sei immer zusammengesetzt, und selbst wenn es gelänge, das « eigentlich Künstlerische » daraus herauszulösen, so könnte das, wenn überhaupt, doch erst dann geschehen, wenn der Begriff der Kunst schon bekannt sei. Die objektive Bedeutung der Kunst verlange objektive Criterien usw. — Darauf antworten wir: Wir wissen wohl, dass wir uns von der Fragestellung Fiedlers entfernt haben; deshalb nämlich, weil es uns gar nicht mehr um den objektiven Begriff der Kunst zu tun war. Was liegt uns am Begriff, wenn er das Leben erdrosselt? Der objektive Kunstbegriff Fiedlers und Hildebrands vermag

uns ja keine plausible Erklärung für das Werk Rodins zu geben; nach ihm ist es «unkünstlerisch». Uns aber ist es hier nicht um Wortklauberei zu tun; wir wollen wissen, welches der Grund der ganz unzweifelhaft eigenartigen Wirkung der Rodin'schen Plastik ist, möge man sie künstlerisch oder unkünstlerisch heissen. Wir kennen wohl nichts als die bestimmte Wirkung dieser Plastik, diese aber, wie schon gesagt, mit der Evidenz des Gefühls; ihre Ursache, die wir wohl ahnten, aber noch nicht ganz deutlich erkannten, die wollten wir finden, weil erst sie uns Bildhauern das Geheimnis der Rodin'schen Gestaltung erklärt.

Indem wir uns nachschaffend in das Werk Rodins vertieften, glauben wir das Wesen seiner Gestaltung entdeckt und aufgedeckt, wenn auch nicht more geometrico abgeleitet und bewiesen zu haben: Die Eigenart der Rodin'schen Gestaltung beruht auf einer besonderen, von der gewöhnlichen abweichenden Auffassung der körperlich-räumlichen Welt; diese wird nicht nur von aussen gesehen, sondern von innen erlebt und vorgestellt. Die plastische Gestaltung Rodins ist der unmittelbare Ausdruck dynamischen Raumerlebnisses und hat die Kraft, dieses auf uns gleichartig zu übertragen. Rodins Gestaltung gibt nicht Erkenntnis für das Auge, sondern Erlebnis für das Körper- oder Muskelgefühl. Ihr Kennzeichen ist die suggestive Wirkung, die von ihr ausgeht; wir erliegen ihr unwiderstehlich, wenn wir uns nur an sie hingeben. Rodins Plastik gibt nicht Urteile über gesehene Natur, sondern zwingt uns, auf's höchste gesteigerte Natur zu *erleben.*

Jetzt dürfte auch verständlich werden, weshalb wir Hildebrands Art des Gestaltens mit dem rationalistischen, Rodins Art dagegen mit dem intuitiven Philosophieren verglichen haben; weswegen wir Hildebrand einen statischen, Rodin aber einen dynamischen Plastiker nannten. Aber wohl gemerkt: Diese Bezeichnungen beziehen sich ganz allein auf die verschiedenen Arten der Gestaltung, auf das *qua*, nicht etwa auf die übrigen Tatbestände, die in ihrer Gesamtheit das *quae*, das fertige Kunstwerk, ausmachen. Hildebrand bleibt auch dort Statiker, wo er stark bewegte Figuren zur Darstellung

bringt, Rodin auch da Dynamiker, wo er sitzende, liegende oder sonstwie in durchaus stabilem Gleichgewicht sich befindende Körper gestaltet.

Keinem Künstler steht es frei, in der einen oder andern Art zu bilden; auch wird kein Betrachter von beiden Gestaltungsarten gleichviel empfangen. Für den Schaffenden wie den Empfangenden gilt: Was für eine Kunst einer wähle, hängt davon ab, was für ein Mensch er sei.

Auf folgendes soll noch mit allem Nachdruck hingewiesen sein: Der von uns beschriebene Gegensatz in der plastischen Gestaltung ist nicht etwa identisch mit dem Gegensatz: Klassisch-Romantisch, oder den Schlagworten Nietzsches: Apollinisch-Dionysisch, als welche Gegensätze wohl scheinbar auf das qua, die Gestaltung, in Wirklichkeit aber immer mehr auf das quae, also das Inhaltliche des Kunstwerks bezogen werden. Unser Gegensatz ist eine innere Angelegenheit der Bildhauerei und beruht auf nichts anderem als auf den zwei verschiedenen Möglichkeiten, die räumlich-körperliche Welt aufzufassen und zu gestalten. Zu einer wichtigen Angelegenheit wird er erst für den schaffenden Künstler. Das Erlebnis des Raumes aber braucht mit seinen Ideen über Gott und Welt in keiner engeren Beziehung zu stehen.

Die gotische Kunst z. B. ist doch sicher nicht ein Ausdruck klassischen Lebensgefühls; wollen wir ihr Weltgefühl in ein Schlagwort einklemmen, so kann es nur « Romantisch » heissen. Nichtsdestoweniger sind fast alle Bildwerke der Gotik im Sinne des Hildebrand'schen Kunstgesetzes gestaltet. Der Gegensatz: « Geschlossene und offene Form » hat mit unserem Gegensatz nichts zu tun. Er bezieht sich auf die Form als Trägerin eines andern, nicht auf sie selbst. In unserer Sache können die obgenannten, ohnehin schon verschwommenen und ausgebrauchten, weil allzu bequemen Begriffe nur Verwirrung stiften.

Statisches und dynamisches Raumerlebnis, statische und dynamische Formgestaltung, so muss unser Gegensatz lauten.

## § 2. AUSSCHAU.

Rodin hat viele Schüler um sich gesehen; um nur die bekanntesten zu nennen: Die Franzosen Bourdelle und Despiau den Italiener Rosso, den russischen Fürsten Troubetzkoi, den Schweizer Rodo de Niederhäusern. Bildhauer aus aller Herren-Länder haben bei ihm Anregung und Wegleitung geholt, oft ihm sklavisch nachgeahmt; keiner aber hat auch nur annähernd des Meisters Ausdruckskraft erreicht.

War Rodin ein schlechter Lehrer, wie die meisten grossen Schöpfer? Vielleicht; — ist aber das, was seiner Gestaltung die unerhörte Wucht gibt, überhaupt lehr- und lernbar? — Die Form *sehen* lernen kann man wohl, sie aber von innen erfühlen, mit dem Körpergefühl nacherleben, das ist eine Gabe, die einem von der Natur geschenkt, nicht aber von Lehrern beigebracht wird. So sehen wir in den Werken der Schüler wohl scheinbar Rodin'sche Formgestaltung, aber den Löchern und Buckeln fehlt die Wirkung auf unser Körpergefühl; den Übertreibungen fehlt der eigentliche Sinn, die wild zerrissene Oberfläche bleibt stumm. — Am leichtesten lässt sich Rodins Impressionismus nachahmen; darin haben es denn auch einige, so Troubetzkoi, sehr weit gebracht. Aber wir haben schon oben gesehen, dass gerade das Impressionistische der schwache Punkt von Rodins Plastik ist; dieser Weg führt den Bildhauer in die Irre, in Gegenden, wo seine Kunst nicht unabhängig leben kann.

Heute hat der plastische Impressionismus in Frankreich unter den Begabteren keine Anhänger mehr, sowenig wie anderswo. Man erkannte bald seine offensichtlichen Mängel und suchte wieder nach der strengen, einfachen, in sich selbst ruhenden bildhauerischen Form. Eine starke Gegenbewegung unter der Führung Aristide Maillols setzte ein. Am Anfang

noch leicht naturalistisch, zeigen dessen reifere Werke doch bald, dass er dem ausgesprochen statischen Typus angehört; diesem hat er durch sein Beispiel zum Siege verholfen. War es Rodin leider versagt, sein Eigentlichstes in Schülern fortleben zusehen, so kann man Maillol den Vater der neueren Plastik in Europa nennen. Sogar in Deutschland hat sein Beispiel kaum weniger stark gewirkt als die Werke und die Theorie Hildebrands. Die Deutschen Lehmbruck, Kolbe, Barlach, der Schweizer Haller, alle sind die Statiker, geben Erkenntnis für's Auge. Ihnen allen ist Maillol Vorbild gewesen. Ja, auch Bourdelle und Despiau sind ins Lager der Statiker übergetreten. Wie müsste sich Hildebrand freuen!

Und doch finden sich zuweilen in den Werken obgenannter Künstler noch Spuren Rodin'scher Formgebung, freilich nur im schlechten, impressionistischen Sinne. Man sehe sich daraufhin etwa die Haarbehandlung, besonders bei weiblichen Figuren, an: Wie oft finden sich da statt sichtbar gestalteter Formen klumpige, unverstandene Gebilde, die auf impressionistische Art Haar vortäuschen sollen; auch die von manchen zur «Belebung der Form» absichtlich aufgerauhte, oft ganz sinnlos hügelig gemachte Oberfläche ist noch ein verständnislos übernommenes Erbstück Rodin'scher Gestaltung. Was dort tiefen Sinn hatte, Ausdruck innerlich erlebter, organischer Form war, wird hier zur äusserlichen Mache, soll «nervöse Feinfühligkeit» für «Epidermis» und ähnliches vorspiegeln; in Wahrheit steckt nichts dahinter als Ziererei und das Unvermögen, bis ins letzte sichtbar zu gestalten.

Auch die Bestrebungen des sogenannten Futurismus, Kubismus und Expressionismus — soweit sie in der Bildhauerei sich bemerkbar machen — gehen auf Formerfassung im statischen Sinne aus, wenn es sich auch nicht mehr um Naturformen handelt, sondern um Gebilde, die angeblich aus den tiefsten Seelenabgründen ihrer Urheber herstammen. Dass im Übrigen diesen Richtungen keine Lebenskraft innewohnt, dass sie vielmehr krankhafte Ausgeburten abgehetzter Gehirne sind, hat sich inzwischen auf's deutlichste gezeigt. Immerhin ist be-

zeichnend, dass all diese Richtungen, — soweit es das geringe Vermögen ihrer Anhänger zulässt, — es mit statisch aufgefasster, nicht mit dynamisch erlebter Form zu tun haben. Hildebrand hat die ganze moderne Kunst für sich, Rodin scheint geschlagen! Aber was ist die ganze moderne Kunst gegen das Werk Rodins?! Er steht wohl allein da, doch seine einsame Stimme wird vom Chor der andern nicht übertönt. Freilich, eines sehen wir: Dynamische Naturerfassung und Gestaltung ist nur ganz Wenigen möglich; wie auch auf tausend Rationalisten vielleicht nur ein echter Intuitiver kommt.

Wohin zielt nun die allerjüngste Kunst?

Die schlimme Zeit der vollkommenen Ratlosigkeit und der sinnlosen Versuche, der Sucht zu verblüffen, wenn nicht gar vorsätzlich zu täuschen, scheint hinter uns zu liegen. Man sucht in sich zu gehen, Kräfte zu sammeln, ins Klare zu kommen; man bemüht sich, ehrlich zu sein. Für diese, übrigens mehr ethische als künstlerische Umstellung hat einer den Namen « Neue Sachlichkeit » erfunden. Wenn sie von einiger Dauer sein sollte, so dürfen wir einen neuen Aufstieg der Kunst in nicht zu ferner Zukunft erhoffen. Von unserer Zeit freilich sind noch keine Früchte zu erwarten. Erst gilt es, den Boden urbar zu machen; vielleicht wird später einmal ein starker Baum daraus aufwachsen.

Vorläufig hat die statische Einstellung alle Begabteren für sich; nirgends zeigt sich ein Versuch zu dynamischer Gestaltung. Der falsch verstandene Rodin, der « Impressionist », hat unserer Zeit nichts zu geben, er ist « überlebt ». Aber der Tag seiner Auferstehung wird kommen!

* * *

Unsere Schrift wollte dazu beitragen, Klarheit zu schaffen über das Wesen der plastischen Gestaltung. Ist unser Vorhaben geglückt? Was wir beisteuern konnten, war nichts anderes als der Bericht eines eigenen, entscheidenden Erlebnisses: Rodin-Hildebrand.

Ja, wir wissen wohl, dass es vor allem *unser* Erlebnis ist. Und doch hoffen wir, es sei uns gelungen, den Leser zum selben Erlebnis hinzuführen; wir glauben, dass es uns mehr gebracht hat als bloss eine « Ansicht » vom Wesen der bildhauerischen Gestaltung.

# BÜCHER-VERZEICHNIS.

## Zu I.

*J. Meier-Graefe:* H. v. Marées. Piper & Co., München 1912. 2. Aufl.

*K. v. Pidoll:* Aus der Werkstatt eines Künstlers. Erinnerungen an den Maler Hans von Marées. V. Bück, Luxemburg 1908. (Nachdruck 1. Aufl.)

*Conrad Fiedler:* Schriften über Kunst, herausgegeben von H. Marbach. Verlag von S. Hirzel, Leipzig 1896.

*Hermann Konnerth:* Die Kunsttheorie Conrad Fiedlers. R. Piper & Co., München & Leipzig 1909.

*Adolf Hildebrand:* Das Problem der Form in der bildenden Kunst. Heitz & Mündel, Strassburg 1913.

— Briefwechsel mit C. Fiedler, herausgegeben von Günther Jachmann. Wolfgang Jess, Dresden.

— Gesammelte Aufsätze. 2. vermehrte Feldauflage, Heitz & Mündel, Strassburg 1916.

*Alexander Heilmeyer:* A. v. Hildebrand. A. Langen, München 1922.

— A. v. Hildebrand (Künstlermonographien, herausgeg. von H. Knackfuss). Velhagen & Klassing, Bielefeld und Leipzig 1902.

*Ludwig Volkmann:* Naturprodukt und Kunstwerk. Gerhard Kühtmann, Dresden, 2. Aufl., 1903.

*Hans Cornelius:* Elementargesetze der bildenden Kunst. Grundlagen einer prakt. Aesthetik. Teubner, Leipzig-Berlin 1921. 3. Aufl.

— Kunstpädagogik. E. Rentsch, Erlenbach-Zürich 1920.

*Gustav Britsch:* Theorie der bild. Kunst, herausgeg. von Egon Kormann. Bruckmann, München 1926.

* * *

## Zu II.

*Auguste Rodin:* L'Art, entretiens réunis par Paul Gsell. B. Grasset éd. Paris 1912.

— Les Cathédrales de France. Armand Colin éd. Paris 1914.

*Léon Maillard:* Auguste Rodin, statuaire. H. Floury, Paris 1899.

*Léonce Bénédite:* Rodin. Paris s. d. in fol.

*Gustave Coquiot:* Le vrai Rodin. Librairie G. Tallandier, Paris 1913.

— Rodin à L'Hôtel de Biron et à Meudon. Ollendorff, Paris 1917.

*Camille Mauclair:* La Technique et le Symbolisme de Rodin. (La Renaissance Latine.)

*Judith Cladel:* A. Rodin, l'Homme et l'Oeuvre. van Oest & Cie., Bruxelles 1908.

*Aurel:* Rodin devant la femme; (fragments inédits de Rodin, sa technique par lui-même). Paris, Maison du Livre 1919.

*Marcelle Pirel* (secrétaire de Rodin): Rodin intime ou l'envers d'une gloire. (Aux Edition du Monde Nouveau.)

*O. Grautoff:* Rodin. (Künstler-Monographien, herausgeg. von H. Knackfuss). Velhagen & Klassing, Bielefeld und Leipzig 1911.

*Carl Burckhardt:* Rodin und das plastische Problem. B. Schwabe & Co., Basel 1920.

*Rainer Maria Rilke:* Auguste Rodin. Insel-Verlag, Leipzig 1924.

Auguste Rodin et son Oeuvre, recueil d'articles sur Rodin. Editions de « La Plume ». Paris 1900.

Rodin, l'homme et l'œuvre. Numéro spécial de « l'Art et les Artistes ». Paris 1914.

## Curriculum vitae.

Ich, Robert A. Schmitz, von Fraubrunnen, wurde am 4. November 1894 in Bern geboren. Den Elementarunterricht erhielt ich an der vormaligen Schmid-Schule, trat dann in's städt. Progymnasium ein, durchlief dessen Klassen sowie die der städt. Literarschule und bestand im Herbst des Jahres 1913 das Maturitätsexamen. Das darauffolgende erste Studiensemester verbrachte ich in Berlin. Meine Absicht war, vor allem Kunststudien zu treiben, zugleich aber die Universität zu besuchen und früher oder später das Doktorexamen zu bestehen. Ich hörte damals Philosophie bei Simmel, Geschichte bei Delbrück und noch vieles andere. Das Doppelstudium zersplitterte jedoch die Kräfte und führte zu nichts. Im Frühjahr 1914 beschloss ich, die Universitätsstudien vorderhand aufzugeben und mich ganz der künstlerischen Tätigkeit zu widmen. Ich trat ein in das Atelier von *Simon Hollósy* in München und arbeitete bei ihm, teils in München, teils in Ungarn, bis zu seinem Tode im Jahre 1917. Von dieser Zeit an betätigte ich mich selbständig als Bildhauer. Erst nach der Münchner Revolution kehrte ich in die Schweiz zurück und liess mich in Genf nieder. Es entstanden dort verschiedene grössere Arheiten, von denen das Soldatendenkmal in Lyss öffentlich zu sehen ist. Die Genfer Jahre wurden oft unterbrochen durch Reisen und Aufenthalte in Frankreich, Belgien, Italien, England etc.

Ganz besonders wertvoll wurde für mich die in die frühe Genfer Zeit fallende Bekanntschaft mit Herrn Prof. *Hans Cornelius;* in theoretischer wie praktischer Hinsicht habe ich ihm grosse Förderung zu verdanken.

Im Jahre 1925 nahm ich die Universitätsstudien wieder auf. Ich entschied mich für Kunstgeschichte als Hauptfach, für Philosophie und Neudeutsch als Nebenfächer. Während vier Semestern hörte ich an der Genfer Universität Vorlesungen und nahm teil an Seminarübungen. Meine Lehrer waren die Herren Prof. *Déonna, Bohnenblust, Charles Werner, Reverdin* und *Grandjean.* Im Herbst 1927 siedelte ich nach Bern über, wo fortan meine Lehrer waren die Herren Prof. *Weese,* Prof. *Maync* und Prof. *Herbertz.* Bei Frl. Prof. *Tumarkin* hörte ich eine kunsttheoretische Vorlesung. Allen fühle ich mich zu grossem Dank verpflichtet, vornehmlich aber Herrn Prof. *Artur Weese,* der mich anregte, die Fragen der plastischen Gestaltung, die mich als Praktiker schon immer beschäftigt hatten, als Dissertation zu behandeln. Dank seiner künstlerischen und menschlichen Anteilnahme ist die Arbeit zu Stande gekommen.